С. А. ТИМОШЕНКО

# ЧТО ДОЛЖЕН ЗНАТЬ КИНО-РЕЖИССЕР

ИНЖЕНЕР
ФИЛЬМЫ

1929
ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

С. ТИМОШЕНКО

# ЧТО ДОЛЖЕН ЗНАТЬ КИНО-РЕЖИССЕР



ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ
Москва 1929 Ленинград

*Обл. худ. М. Литвака*

Ленинградский Областлит № 15170. Тираж 5000—5½ л. Зак. № 2369

Гос. тип. изд. „Ленинградская Правда“. Ленинград, Социалистическая, 14

## НОК

Покупая любое произведение искусства, мы платим, главным образом, не за материал, нужный художнику для создания этого произведения, а за творческую организацию материала. Эта творческая организация материала и определяет художественность вещи, делает ее произведением искусства. Цена холста и красок, пошедших на картину Леонардо да Винчи «Джиоконда», по сравнению со стоимостью картины, как произведения искусства — ничтожна. Также микроскопически мала цена бумаги и чернил, которыми гениальный поэт написал стихи.

Эта ясная истина о дешевизне материала, нужного для создания художественной вещи, — не совсем применима в искусстве кино. Средняя фильма, говоря об одном, так называемом, контрольном позитиве, обходится у нас в 40—50 тысяч, не считая накладных и прочих расходов, не являющихся фактической стоимостью фильмы. О боевиках говорить не приходится.

И если при прокате фильма дает 200% прибыли, это значит, что она прошла в коммерческом отношении успешно. Эти 200%, таким образом, составляют стоимость фильмы, как произведения искусства. Кино-фильма стоит лишь вдвое дороже, чем затраченный на нее материал. Такая дороговизна материала требует более экономного и организационно-рационального метода творческой работы.

Фильма есть продукт творчества, художественное произведение, созданное коллективом артистов, оператора, художника, осветителя, лаборанта и технических работников ателье, об'единенных единою волею кино-режиссера. Как стихи, печатающиеся в тысячах экземпляров в типографии,— фильма множится в десятках копий-позитивах в лаборатории кино-фабрики. Копии с «контрольного позитива» являются, таким образом, фабричной продукцией, передающей все детали творчества кино-работников. Сама фильма — первый контрольный позитив — своего рода авторская рукопись кино-режиссера—делается в ателье или на натуре также в условиях фабрично-производственных дисциплин. Творчество кино-работников связано с фабрикой, с промышленностью.

Это все, конечно, не делает кино только одним из видов индустрии. Кино есть искусство, но искусство, творимое в условиях фабричных дисциплин и распространяемое копиями фабричного производства. Связь искусства кино с промышленностью, тем не менее, в моментах условий творчества и «размножения» фильм — очевидна.

Отсюда — дороговизна материала, фабричные условия обстановки творческой работы, массовое фабричное распространение копий-позитивов — все это диктует необходимость рационализации и экономии в кино-производстве.

Наше кино не должно обходиться дороже тракторов, дороже гидро-электрических станций, дороже народного образования. Надо удешевить кино. Но вместе с этим надо найти такие способы удешевления стоимости фильмы, при которых художественная ценность не уменьшалась бы, т.-е. надо в этих методах рационализации кино-производства совместить и удешевление стоимости фильмы и возможность получения максимального художественного эффекта.

Необходимо выдвинуть лозунгом кинематографического «сегодня» — НОТ в кино-производстве, НОТ в творческой кино-работе.

Перефразируя определение НОТ'а тов. Керженцевым, — определим НОТ в кино как:

> — применение научных принципов к работе кино-производства и к организационной и творческой деятельности кино-режиссера.

Назовем НОТ в кино — НОК'ом — научной организацией кино-творчества и кино-производства.

Как научная организация труда — НОТ, так и научная организация кино — НОК — и то и другое, естественно, требуют громадной подготовительно-лабораторной работы, организации специальных лабораторий и долгой подготовки.

НОК требует изучения хода различных кинематографических процессов, долговременного обследования условий работы режиссера, оператора, художника, актеров, осветителей, рабочих, лаборантов и проч. и проч.

Поэтому, в настоящей книге можно будет затронуть НОК в применении его к организационной деятельности кино-режиссера. Можно будет говорить лишь о частном случае применения НОК'а. Тема же НОК вообще, т.-е. научная организация всех многообразных кино-областей — тема, требующая многих книг, многих научных исследований и большого периода времени.

Ниже будем говорить о НОК'е в кино-режиссуре, т.-е. о максимально-рациональных методах организационной работы кино-режиссеров.

Кино-режиссер, являющийся главной творчески-организующей силой фильмы, об'единяет, координирует и направляет работу всех прочих составных творческих сил фильмы, т.-е. работу оператора, актеров, художника, ассистента, помрежа, лабо-

ранта, администратора, осветителей, рабочих ателье и т. д.

Работа кино-режиссера складывается из трех основных моментов: составления рабочего режиссерского сценария со всеми монтировочными данными; проведения с'емок, согласно намеченных кадров в рабочем режиссерском сценарии, и монтажа фильмы.

## ИНЖЕНЕР ФИЛЬМЫ

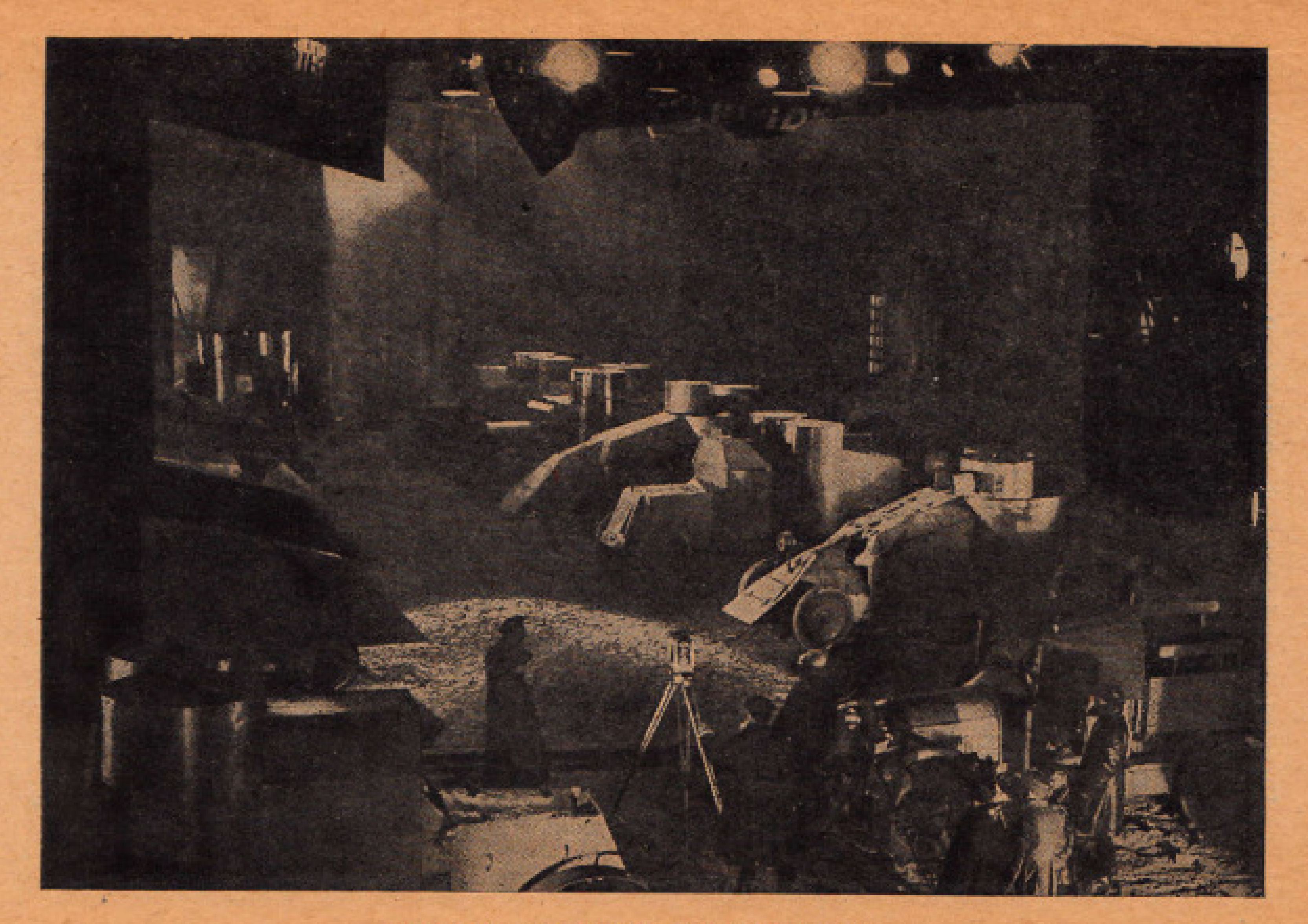
Рассматривая три основных момента работы кино-режиссера, мы увидим, что во всех них кинорежиссер является, по преимуществу, творцом-конструктором. Что, собственно, должен делать кинорежиссер в процессе работы над созданием рабочего сценария? Каково задание, выполнить которое должен режиссер? Что такое рабочий сценарий?

Режиссер, делающий рабочий сценарий, производит наиболее ответственную и наиболее сложную работу. Его мозг является как бы будущим кино-театром, в котором впоследствии пойдет его фильма. Вся работа психики режиссера является своеобразным диалогом между ним, режиссером, показывающим в этом кино-театре свою фильму, и зрителями, эту фильму воспринимающими.

Режиссер учитывает, имея перед собой литературный сценарий:

а) какими кадрами, какими зрительными моментами и в какой период времени (определяемый секундами) он, режиссер, передает зрителю ту или иную часть литературного сценария;

б) как воспримут зрители каждый кадр и все кадры в совокупности, как будет работать психика зрителя, и какие внутренние эмоции вызовут эти зрительные образы.



*Павильон из фильмы „Два броневика“*

Будучи наиболее современным искусством, искусство кино должно точно учитывать своего зрителя. Учет зрителя есть точное представление о том, каким путем, какими сочетаниями и последовательностью определенных видимых образов, при помощи каких специфических кино-приемов должно и можно вызвать у массы ряд заранее намеченных определенных эмоций, переживаний и чувств.

С. М. Эйзенштейн писал: «Фильма, ее содержание, есть сводка подлежащих сцеплению потрясений, которым желают в определенной последовательности подвергнуть аудиторию».

При работе над рабочим сценарием режиссер и проделывает эту сложнейшую задачу — конструирует фильму из таких кадров и в такой их последовательности и продолжительности, чтобы данные кадры в данных последовательности и продолжительности вызвали ряд нужных режиссеру для передачи содержания фильмы эмоций у зрителя.

Этим еще не исчерпывается работа кино-режиссера над рабочим сценарием. Режиссер должен еще, учитывая производственные возможности своей кино-фабрики, строить рабочий сценарий так, чтобы сделать данную постановку возможно экономичнее и дать максимальные удобства в смысле организации с'емок.

Весь ход с'емок, весь план работы должен быть учтен в рабочем сценарии. Все павильоны должны быть максимально использованы; все, вводимые в действие, вещи «обыграны»; вся натура использована до конца.

В этом — экономика художественного материала и художественная простота.

В этом — экономия средств и времени в кинопроизводстве.

Искусство кино должно быть точным искусством. И в рабочем сценарии кино-режиссер,

точно определяя, что надо дать зрителю, должен точно наметить способы этого и точно определить организационный план, способствующий точному выполнению задания по точно вычисленным сметам кино-фабричного производства.

*

Вторым моментом в творческой и организационной деятельности кино-режиссера является проведение с'емок.

Поскольку рабочий сценарий является, так сказать, чертежом будущей фильмы, предусматривающим, как и из чего будет сделана фильма, постольку с'емки являются созданием фильмы по этому чертежу. Намеченное теоретически в чертеже должно быть теперь выполнено практически.

Здесь режиссер сталкивается с индивидуальностями исполнителей — актеров и целым рядом местных условий с'емок.

Если в рабочем сценарии режиссер указывал движения и мимику актеров, то теперь, на с'емке он должен будет считаться с различной восприимчивостью актеров, с чисто индивидуальными качествами.

Если в рабочем сценарии, согласованно с оператором, режиссер указывал, каково должно быть освещение, то на с'емке, возможно, в силу целого ряда неподдающихся заранее учету обстоятельств, возникает необходимость некоторых корректирующих поправок.

Далее, даже самый точный эскиз художника с точным масштабным планом может не совпасть с уже построенным павильоном по этому эскизу и этому плану. Как высохла краска, как высохли обои и т. п. мелочи — все это несколько видоизменяет ту картину павильона, как она представлялась режиссеру и художнику на эскизе. В силу всех этих причин, естественно, и оператору понадобится, может быть, принаравливаясь к условиям с'емки, про-

корректировать план с'емки, намеченный рабочим сценарием.

Таким образом, на долю режиссера при непосредственной подготовке к с'емке и на самой с'емке выпадает задача согласовать все имеющиеся изменения с чертежем — рабочим сценарием — подвести под общий знаменатель эти изменения.

*

Третьим моментом работы режиссера является монтаж фильмы. Процесс монтажа состоит в отборе (из дублей — перес'емок) монтажных кадров, в установлении их продолжительности (метража), их последовательности, один относительно другого.

Понятие «точное искусство кино» обусловливает полное сходство чертежа фильмы — рабочего режиссерского сценария — с выполненной по этому сценарию готовой фильмой. Рабочий сценарий должен быть одинаковым с монтажным листом, т.-е. с составленной после окончания монтажа фильмы записью порядка и продолжительности отдельных монтажных кадров, отдельных монтажных кусков фильмы.

Но, учитывая сказанное выше о процессе с'емок, нетрудно убедиться, что практически полного сходства рабочего сценария с монтажным листом, абсолютной их идентичности быть не может. Как уже указывалось, в процессе с'емок режиссер столкнется с рядом местных обстоятельств, которые вызовут некоторые изменения в плане снимаемых кадров.

Также в процессе с'емок нельзя отказать режиссеру — поскольку это не вызовет увеличения расходов — в добавлениях, идея которых может притти в период с'емок фильмы.

Все эти обстоятельства, более или менее, видоизменяют кадры. Поэтому, при монтаже режиссер должен согласовать, прокорректировать имеющиеся заснятые кадры с намеченными в рабочем

сценарии. Рабочий режиссерский сценарий надо считать чертежом, допускающим частные дополнения и поправки, а монтажный лист — точной фиксацией готовой фильмы, сделанной, конечно, по чертежу, но с внесением ряда практических поправок в процессе выполнения фильмы.

Степень приближения рабочего сценария к монтажному листу зависит от опытности режиссера и рационализации кино-производства.

И надо признать, что даже самый идеальный рабочий сценарий будет только максимально приближаться к монтажному листу. Всегда будут добавления и поправки в процессе с'емок. Эти добавления и поправки вызываются идеями, приходящими в голову режиссеру в с'емочный период. Эти добавления и поправки вызываются творческой сущностью режиссера.

*

Конечно, все эти замечания о невозможности полного сходства рабочего сценария с монтажным листом, т.-е. о практической невозможности выполнить фильму точно по рабочему сценарию вызовут у некоторых кино-работников повод к отрицанию принципа точного режиссерского сценария и «точности» искусства кино.

Противники детально разработанных сценариев и монтировок к нему, противники самого определения «точное искусство» будут ратовать за «свободное» творчество, за сценарий, написанный на крахмальной манжете, за фильму, снятую, вообще, без всякого сценария.

Возразить на это необходимо сейчас, не переходя к дальнейшему.

Если принцип точно заранее намеченного чертежа фильмы с максимальным учетом всех материалов, всех условий и организации работы над созданием фильмы — принцип, не могущий быть доведенным до конца, это еще не доказывает абсурдности и нерациональности самого принципа.

Если система точно намеченных эмоций, которые должны быть вызваны у зрителей, способов вызывания их, условий применения и организации этих способов не может быть доведена до полной идентичности чертежа с готовой фильмой, при условии неизменения суммы денежных затрат, то все эти обстоятельства еще не дают основания оправдывать в период с'емок безудержный рост сметы, коренные перемены плана с'емок, увеличение числа павильонов и т. д. и т. д. И еще раз подчеркивая, что искусство кино творится в условиях фабрично-производственных дисциплин, необходимо признать, что единственным методом работы в советском кино является метод максимально схожего с готовой фильмой рабочего сценария, метод «точного» искусства кино, даже если этот метод требует 10—15 процентов изменения в процессе с'емочной работы.

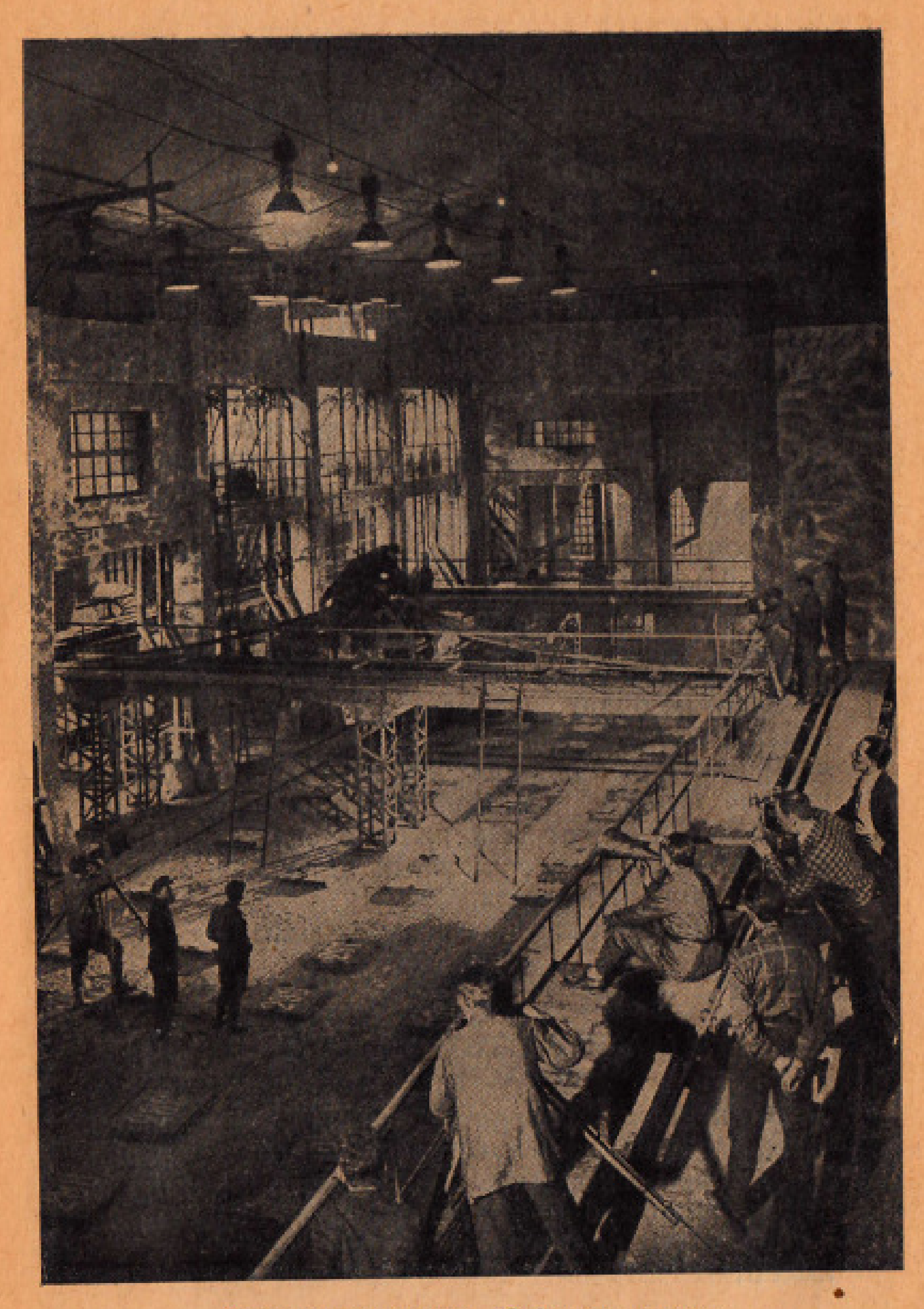
Этим-то и вызывается необходимость системы, ибо 10—15 процентов изменения пока что являются идеалом в нашем кино-производстве; и без применения системы изменения иногда достигали более 60%.

Самое название «точное искусство», конечно, будет звучать кощунственно для апологетов «чистого», «святого» искусства; но советское кино — понимая искусство материалистически — есть художественное производство, а фильма есть сработанная художественная вещь. И везде, где есть момент работы, к тому же происходящий на фабрике и в ее условиях, везде должен быть принцип максимальной рационализации работы, максимального применения точных научных принципов организации труда.

Отсюда — лозунги НОК'а и «точного» искусства кино.

*

Возвращаясь к трем основным моментам работы режиссера, мы видим, что, помимо гро-



*Павильон из фильмы „Ордер на жизнь“*

мадной и специфической художественно-творческой работы, на режиссере лежит не менее сложная и не менее ответственная работа организационного порядка.

.И вот в этом отношении кино-режиссер, как организующее начало, может быть справедливо назван **инженером фильмы.**

Режиссер организационно строит фильму, как инженер строит и рассчитывает мост.

Расчет строющейся фильмы, расчет «сопротивления» материала и т. п., все эти моменты чисто конструкторско-инженерного порядка. И поскольку они имеются в работе режиссера-конструктора фильмы, режиссера, как главного и единственного организационного начала, — постольку режиссер является фильмовым инженером-строителем фильмы.

Все дальнейшее в этой книге будет посвящено именно технике и методике работы инженера фильмы.

Здесь не будут разбираться условия творческой психической деятельности режиссера, здесь не будут разбираться вопросы эстетики кино-искусства, художественные законы и приемы монтажа, методы актерской игры и проч. Здесь автор будет говорить об организационных методах и технике работы кино-режиссера.

О режиссере, как инженере фильмы.

## СИСТЕМА СТАЛЬНОГО СЦЕНАРИЯ

На практике, говоря о сценарии, различаются четыре формы кинематографического сценария. В советском законодательстве об авторском праве, в инструкциях о применении авторского права к кино, также подчеркнуты эти четыре формы. Мы имеем:

1) тему сценария,

2) либретто сценария,

3) литературный сценарий,

4) рабочий режиссерский сценарий (в Инструкции Наркомпроса об авторском праве не говорится о рабочем сценарии, а говорится о монтажном листе, являющемся исполнением чертежа — рабочего сценария).

Первые три формы — тема, либретто и литературный сценарий — продукты творчества киносценариста. Надо оговорить, что если одну из этих форм делает режиссер, то в данном случае он все же является сценаристом, т.-е. выполняющим не свою профессиональную режиссерскую работу, а выполняющим функции сценариста.

Последняя форма кино-сценария — рабочий режиссерский сценарий—непосредственный предмет творчества режиссера.

Определим смысловые значения всех названий. Тема — есть точно формулированная основная идея, основная мысль, могущая быть кинематографическими приемами развитой в сценарий, а затем в фильму. Либретто — есть краткое последовательное изложение сюжета сценария с указанием действующих лиц, их характеров, взаимоотношений и действий. Литературный сценарий— представляет кинематографическую разработку либретто, разбитого на отдельные сцены, эпизоды, изложенные, как описания известных видимых внешних действий, идущих в монтажной последовательности, с указанием основных титров—надписей и некоторых отдельных деталей.

Рабочий-режиссерский сценарий является точно разработанным чертежем будущей фильмы. Он состоит из перечисления последовательно идущих отдельных монтажных кадров (т.-е. кусков от склейки до склейки), с указанием плана кадра, точки с'емки, подробного указания

места и обстановки, всех действующих лиц и вещей, и метража каждого куска.

Для ясности приведем все четыре формы одного и того же сценария. Я воспользуюсь материалами сценария А. И. Пиотровского «Электро».

Вся тема исчерпывается несколькими строчками: «Советское строительство. Героическая эпопея строительства гидро-электрической станции. Работа тормозится отсутствием средств, недостатком технических сил. Ледоход наносит строительству тяжелые раны. Решено консервировать стройку. Единодушный порыв рабочих заставляет отменить это решение. Мощными усилиями сквозь преграды и трудности стройка приходит к желанному концу. Настает день, и строительство дает первый ток».

Вот вся тема. В ней все данные для суждения о предлагаемом сценаристом сценарии. Здесь указывается общая идеологическая установка—пафос советского строительства—и определяется кинематографический внешний материал, на котором должна быть построена картина — гидро-электрическое строительство, ледоход, торжество открытия станции.

Следующей формой является либретто. Приведем лишь начало первой части картины, изложенного в либретто, так как полное изложение заняло бы много места.

«Весна. Северная река. На незамерзающих порогах растет гидро-электрическая станция «Электро». Работа тормозится отсутствием средств. Близок весенний ледоход. Плотина «Электро» должна впервые выдержать трудное испытание—через нее пройдет ледяное море. И это обстоятельство вызывает сомнение у одного из инженеров—Сущинского. Среди других инженеров, рабочих и у молодого техника Штифта — уверенность в успехе строительства...» и так далее.

Как видно, в либретто дается последовательное изложение сюжета, указываются действующие лица и их отношение к строительству.

Литературный сценарий уже разбивает либретто на отдельные сцены. В нем, правда, не указываются ни метраж, ни планы, но имеется последовательность отдельных монтажных эпизодов, которые позже, в рабочем сценарии, будут разбиты на мелкие монтажные куски, из которых сложится эпизод.

Вот самое начало сценария, с нумерацией отдельных сцен:

1. Снежная поверхность реки. Снег уже почернел, лед набухает, треснул.

2. У поворота реки — плотина, ледозащитная стенка и другие сооружения строющейся электро-станции.

Надпись: на северной реке растет гидро-электрическая станция «Электро».

3. Водомерная будка. Двое рабочих наклонились над стрелкой, показывающей повышение воды. Стрелка прыгает все выше и выше.

Надпись: вода прибывает!

И так далее.

Весь литературный сценарий 1-й части разбит на 80 сцен.

Задачей режиссера при работе над рабочим сценарием является передача кадрами тех положений, сцен и настроений, которые изложены в виде общих эпизодов в литературном сценарии.

Беря в качестве примера приведенные выше три сцены литературного сценария, посмотрим, во что они преобразуются в рабочем.

Прежде всего, режиссер должен дать характеристику места (река, станция «Электро»), времени (весна перед ледоходом) и, наконец, атмосферу начала фильмы (тревога в связи с прибытием воды, являющимся признаком близкого ледо-

хода — крайне серьезного испытания для строительства).

Вот, как идут кадры в рабочем сценарии:

1. Из диафрагмы. Голубая окраска. Первый план. Метраж — 1 метр.

Кусок бетонной стены. Волны бьются о стену, перекидываются через нее, над волнами пена и водяная пыль.

2. Голубая окраска. Третий план. Метраж — 1½ метра.

Часть ледозащитной стенки с бетонной стеной. Контражуром — бьющиеся волны. Небо в тучах, проглядывает луна.

3. Та же окраска. 4 (общий) план. Метраж — 2 метра.

Общий вид — плотина и ледозащитная стенка. Лед навис над плотиной, готовый ринуться вниз.

Титр. Весна. Северная река. Гидроэлектрическая станция «Электро».

4. Та же окраска. 4 план. Метраж — 1½.

Темный массив силовой станции на фоне бегущих туч.

5. Та же окраска. 3 план. Метраж — 1.

Южный фасад станции. Фонари.

Титр. Ночь. Ждут ледохода.

6. Та же окраска. 2 план. Метраж — 1.

У перил южного фасада над аван-камерой — силуэты дежурных красноармейцев охраны.

7. Гол. окр. 2 план. Метраж — 1½.

Южный фасад. Пожарная будка. Вышли торопливо два пожарных.

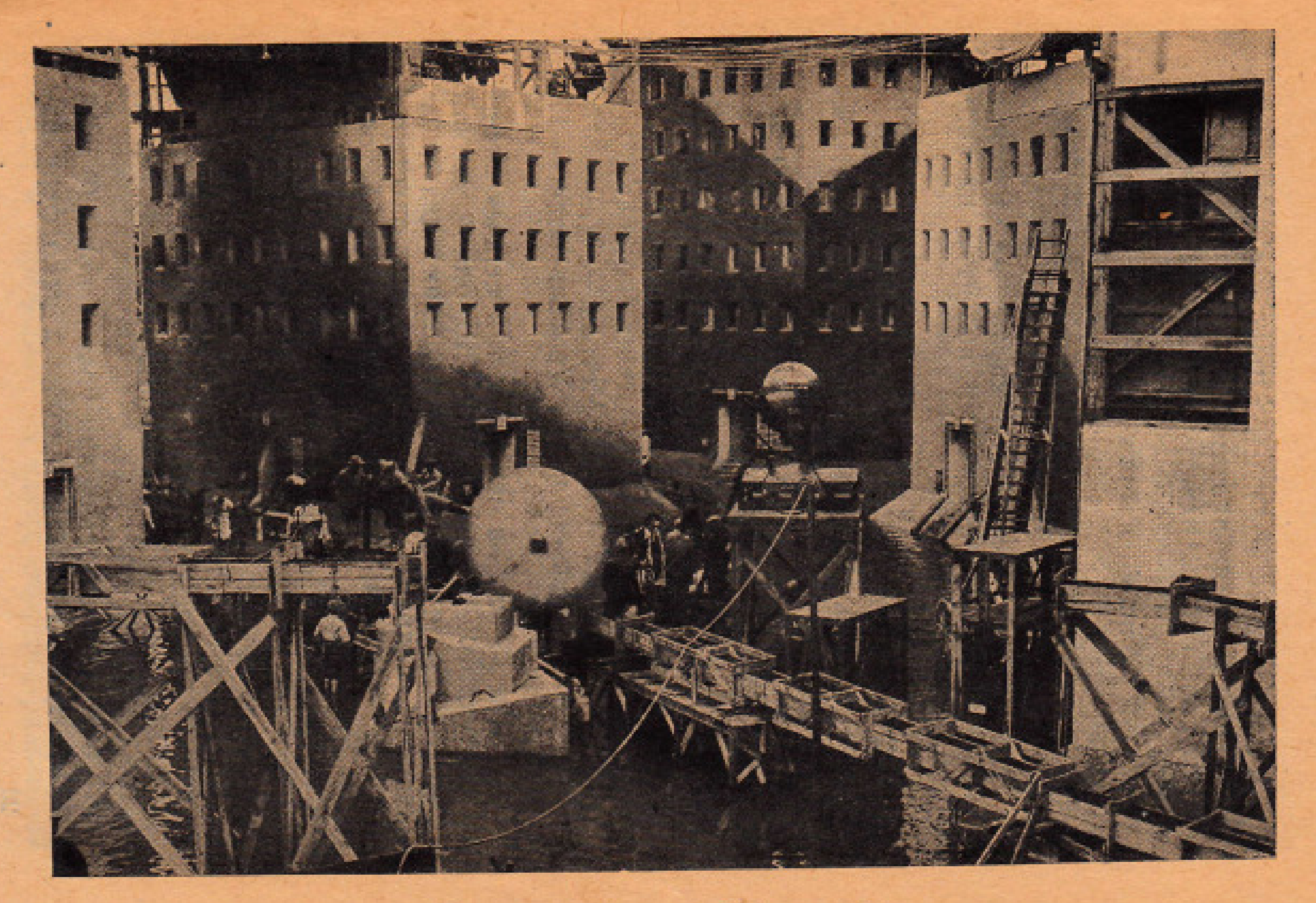
8. Гол. окр. 1 план. Метраж — 1.

Шкала. Уровень воды — 16 метров. Вода бьется у шкалы.

9. Гол. окр. Крупно. Метраж — ¾.

Шкала. Крупно — 16.

10. Гол. окр. 3 план. Метраж — 1½. Снимать снизу.



*Павильон из фильмы „Метрополис"*

Дежурная вышка. Двое рабочих всматриваются вниз, на плотину.

11. Гол. окр. 2 план. Метраж — 1. Снимать снизу.

Дежурная вышка. Двое рабочих — крупнее.

12. Гол. окр. 3 план. Снимать сверху. Метраж — 1½.

Плотина. Лед остановился на плотине. Из-под льда пробивается и падает с плотины в нижний бьеф вода.

Титр. Лед у плотины. Вот-вот ринется вниз.

13. Гол. окр. 2 план. Снимать сверху. Метраж — 1.

У основания плотины — кипит и пенится падающая сверху вода.

14. Гол. окраска. 2 план. Метраж — ¾. Снимать снизу.

Дежурная вышка. Рабочие перевели глаза на шкалу.

15. Гол. окраска. 1 план. Метраж — ¾.

Шкала. Волнение воды. Уровень воды — 17.

И так далее.

Все эти 15 кадров передают три первых сцены литературного сценария. Вместо одной первой сцены литературного сценария, сделано два динамических кадра — бьющиеся волны о стенку стройки. Это сильнее для начала и, кроме того, дает известное вступление — вода — стихия обрушивается на строительство.

Кадры 3, 4 и 5 вместе с первой надписью передают 2-ую сцену.

3-я сцена литературного сценария переводится на «язык» рабочего сценария кадрами: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 и 15 и двумя надписями между кадрами 5 и 6 и 12 и 13.

Путем показа повышения уровня воды (9 и 15 кадры), путем введения зрителя в атмосферу на-

пряженности (6, 7, 10, 11 и 14), вводом дежурных красноармейцев, готовящихся на случай пожара (возможность короткого замыкания) пожарных и дежурных рабочих, отмечающих прибытие воды, путем обрисовки положения — лед навис над плотиной (12 и 13), — всем этим дается атмосфера тревожной ночи, ожидания ледохода. Прибор со стрелкой, показывающей уровень воды, заменен простой шкалой, о которую бьется прибывающая вода, так как это проще передает зрительно повышение воды.

Короткие куски вышеприведенного отрывка из рабочего сценария показывают напряженность тревожной ночи. Рабочий сценарий 1-й части разбит на 220 кадров.

Такова разница между литературным и рабочим сценарием.

Таков путь от темы к рабочему сценарию.

*

Так как рабочий сценарий является завершением всех видов сценария, — очевидна необходимость совместной работы сценариста с постановщиком фильмы. В интересах производства нужно ввести в правило, чтобы сценарист непосредственно с момента работы над либретто, а затем и над литературным сценарием, был связан с режиссером.

Работа режиссера со сценаристом над либретто отнюдь не должна сводиться к соавторству и помещению фамилии режиссера рядом с фамилией сценариста. Работа режиссера должна быть чисто консультативной и контролирующей в смысле кинематографичности сцен и материала.

Здесь весьма полезно режиссеру совместно со сценаристом проделать две основных вещи. Первая — это п р о в е р к а  а р х и т е к т о н и к и  с ц е н а р и я и правильности нарастания действия. Для этого сценарист разбивает либретто на части и определяет, из каких сюжетно-развиваю-

щихся положений состоит каждая часть. Далее он указывает, на каком внешнем материале строится каждая часть. И, наконец, указывает наиболее сильно действующие места каждой части. Режиссер должен проверить, нет ли в развитии сюжета снижения, провалов, неровностей. В интересах будущей фильмы, режиссер должен настоять, чтобы сценарист исправил все сюжетные неровности, чтобы сюжет развивался сильнее, достигал апогея в конце. При проверке распределения сюжетного материала режиссер может потребовать от сценариста перестановки отдельных эпизодов (чем сильнее, тем ближе к концу), введения новых и так далее.

Проконтролировав сюжет, режиссер должен проверить, на каком внешнем материале (например, виды стройки, ночные сцены тревоги, ледоход, митинг, взрыв и т. д.) строится каждая часть. Опять-таки, чем часть ближе к финалу, тем материал должен быть эффектнее. Отсутствие интересного внешнего материала в какой-нибудь части лишит режиссера в дальнейшем эффектных кадров.

Наконец, сценарист, указав «ударные» (в отношении сюжета и внешнего оформления) места каждой части, также должен проследить за тем, чтобы степень «ударности» каждой части увеличивалась к концу. Такая проверка режиссером построения либретто обеспечивает правильное, в смысле нарастания действия и в смысле усиления оформляющих возможностей, построение фильмы.

Второй основной работой режиссера со сценаристом в процессе разработки последним либретто, является п р о в е р к а  м а т е р и а л а  р о л е й. Для этого сценарист должен разбить каждую роль на ее ход в каждой части либретто. Нужно наглядно показать, как в общем идет развитие каждой отдельной роли в каждой отдельной

части. Иначе говоря — что делает каждый персонаж в разные моменты сценария. Наиболее удобной графической формой является следующая.

Для примера беру проверку материала роли шофера Васильева из сценария «2 броневика»:

| Роли | 1 часть | 2 часть | 3 часть | 4 часть | 5 часть | 6 часть |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1) Роль шофера броневика системы „Ланчестер" **Васильева.** | Приезд из деревни. Приход к большевику Карпову. Получает сведения о свержении Правительства Керенского. | Во время митинга в Михайловском манеже становится на сторону нейтральных офицеров, не выводит броневика из‚ нипротив большевиков. | Захвачен юнкерами в плен, ведет под угрозами броневик на телефонную станцию. | Встреча с броневиком Карпова. Колебание. Отказывается вести броневик с юнкерами на телефонную станцию. | Ю н к е р а уговаривают Васильева ехать к Владимирск. юнкерскому училищу. (Сцена у музея). | Не желая итти на рабочих, поворачивает броневик и летит с ним в Неву. (Сцены в броневике, встреча с рабоч. грузовиком, борьба в броневике с юнкерами). |
| 2) | | | | | | |

Описание хода роли в каждой части здесь приведено чисто схематично, кратко, в оригинале следует более подробное указание и т о ч н о е описание сюжетного построения роли и всех эпизодов в каждой части.

Такого рода проверка материала, и его расположения, каждой роли — обеспечивает нарастание роли; определяет степень важности и предупреждает провалы.

При такой проверке возможно выяснение, что роль идет неровно, что персонаж исчезает, что он ничего не делает. Отсюда — или усиление роли, или вычеркивание ее совсем, если она, в сущности, не нужна для сюжета.

Все эти проверочные работы, выполненные сценаристом под контролем и при указаниях режиссера, облегчат работу сценариста — над литературным, а режиссера — над рабочим сценарием. При этом исчезнет имеющий иногда место в нашем производстве досадный факт, когда режиссер, получая литературный сценарий, принужден фабульно перекраивать его, менять места действия, видоизменять характеры персонажей.

Претензии сценаристов на то, что «режиссер так изменил сценарий, что его не узнать»—в большинстве случаев именно вызываются тем, что не было проверки либретто, и режиссер получил неправильно сделанный сценарий.

Режиссер не обязан быть фабулистом, не обязан уметь построить сюжет, насытить роль действием, но режиссер обязан понимать, правильно или неправильно развито все это сценаристом. Режиссер обязан требовать от сценариста изменений и дополнений. Конечно, как бы ни указывал режиссер на такую необходимость изменений и дополнений — если сценарист не умеет ни сделать сюжет, ни построить его нарастание, ни найти материал, ни сделать жизненными роли,—конечно, тут ничего не сделать, и сценарий будет плохим даже при самой лучшей теме.

*

После окончания работ над либретто и утверждением либретто фабрикой, сценарист принимается за литературный сценарий. Здесь роль режиссера сводится к проверке, насколько кинематографично строится сценарий. То-есть, насколько поддаются переводу на зрительные действенные моменты те эпизоды и те сцены, которые пишет сценарист.

Если тема и либретто пишутся сценаристом, как литературное произведение, то сценарий должен быть не литературой, а сухим каталогом сцен и эпизодов, с точки зрения «что и как видно».

Поэтому режиссер должен тщательно следить, чтобы в сценарии не было кинематографически незначущих сцен, вроде:

— X подходит к окну. Он думает о пользе хлебозаготовок.

или:

— Тревога в доме.

Надо ли пояснять, что подход X к окну—снять можно, а то, что он думает именно о пользе хлебозаготовок — это аппарат не увидит.

Также сцена: тревога в доме — для кино-аппарата ничего не означает. Кто тревожится, где именно, как, какое действие?

Поэтому, заставляя сценариста убирать или зрительно расшифровывать такие сцены, режиссер следит за кинематографичностью литературного сценария. Вместе с этим — поскольку в литературном сценарии возможны добавочные сюжетные эпизоды — также необходимо проверить литературный сценарий указанными выше способами: проверкой архитектоники и проверкой материала ролей.

Наконец, режиссер получает проверенный и утвержденный литературный сценарий. Здесь начинается работа режиссера над рабочим сценарием.

Прежде всего, исходя из лозунга—НОК в кино, необходимо усвоить основное правило. Режиссер должен иметь на разработку рабочего сценария максимум времени. Менее, чем при каком-нибудь другом моменте работы режиссера, можно требовать спешки здесь. Надо всегда помнить, что от рабочего сценария зависит успех фильмы, а от степени разработки сценария — и стоимость его.

Рабочий сценарий должен делаться по системе стального сценария. Стальной сценарий есть основа НОК'а, есть первое условие инженерии фильмы.

Под понятием «стальной сценарий» надо подразумевать совокупность режиссерских материа-

лов фильмы. Основой их является подробно и детально разработанный рабочий сценарий. Далее— монтировочные, контрольно-учетные и сметные материалы. Все они вместе представляют стальной сценарий, четкий чертеж фильмы с указанием всех материалов, условий с'емок и организационных требований, могущих быть всегда учтенными, проверенными и в любое время проконтролированными.

Работа над стальным сценарием начинается подготовительным периодом. Он состоит из подробного анализа сценария и собирания и усвоения всех материалов к нему. Необходимо, прежде, чем писать рабочий сценарий, детально познакомиться с материалами: местами с'емок, их особенностями, бытовыми особенностями, обстановкой и жизнью героев; если фильма историческая — со всеми историческими материалами.

Режиссер не имеет права писать ни единого кадра о незнакомых ему местах, людях, обстановке и быте, иначе получится «пейзанство», в самом широком смысле этого слова. Большинство неудач наших этнографических фильм имеет причиной именно то обстоятельство, что рабочий сценарий писался в кабинете режиссера, который никогда не знал и не видал той страны, той местности, где он потом снимал картину. Ходульные типы, скучная подача бытовых условий вызываются непродуманным отношением режиссера и отсутствием предварительного детального ознакомления с бытом и живыми людьми. Режиссер обязан быть специалистом в той области, какую он показывает в фильме. Режиссер, ставящий фильму из быта шоферов, обязан знать автомобиль, изучать бытовые черточки жизни шофера и т. д.

Чтение соответствующих материалов, книг, ознакомление с людьми и жизнью, знакомство с иконографическими материалами, — все это не-

обходимые условия подготовительной работы режиссера. Даже, если режиссер не ставит никакой фильмы, если он в отпуску, или отдыхает, или временно не работает — он обязан тренироваться.

Режиссерский тренаж — непрерывное занятие режиссера, заключающееся в приобретении самых разнообразных знаний и в непрерывном наблюдении и изучении природы, людей и жизни. Идеальный режиссер-энциклопедист — «вечный странник по путям жизни» (Питер Мельн. «Режиссура»). Человек, организующий и показывающий жизнь, людей и природу, должен знать эту жизнь, этих людей и эту природу.

Режиссерский тренаж—одно из условий жизни режиссера — должен быть тем более обязательным в период его непосредственной подготовки к постановке фильмы, к созданию стального сценария. Только познакомившись со всеми материалами и узнав все, что возможно о фильме, режиссер может приступить к анализу литературного сценария.

Анализ литературного сценария состоит из предварительного распределения монтажных приемов и способов с'емки отдельных эпизодов по всему сценарию. Здесь необходимо так же, как правильно распределен по восходящей линии сюжетный и внешний материал в литературном сценарии, по восходящей же линии распределить наиболее эмоционально действующие монтажные приемы и способы с'емки кадров. Все, что сильнее — к концу.

Тут необходимо оговориться и сказать о трех основных ударных моментах в фильме, вне зависимости от прочих ударных моментов отдельных частей.

Основные три ударных момента в фильме следующие: начало, середина, конец. В общей линии всех ударных моментов — моменты середины и конца определяются нарастающей, вообще, к концу линией развития фильмы. О них можно

сказать, что и вообще о всех ударных моментах, т.-е., что в середине фильмы должен быть определенный эпизод, определенная сцена, выделяющаяся по своему сюжетному значению, по эффектности кадра, по монтажу, и что этот эпизод, эта сцена должны быть эмоционально воздействующими сильнее на зрителя, чем предыдущие. Это — первое. Второе — что момент конца, это — самое боевое, самое сильное место, решающее судьбу фильмы.

Что касается ударного момента начала, то здесь необходимо допустить некоторое исключение. Начало фильмы должно быть не сильнее конца, но может быть по степени «ударности» сильнее середины. Это, однако, нисколько не убьет правильной восходящей линии нарастания фильмы. Дело в том, что в начале фильмы зритель только что обращает свое внимание, зритель еще не захвачен фильмой, еще не погружен в атмосферу фильмы. Зритель, начинающий смотреть фильму, — «чужой человек» по отношению к фильме, он еще не друг и не враг героев фильмы. И вот, надо этого чужого человека сразу же сделать заинтересованным, надо немедленно вовлечь его в атмосферу фильмы, перенести его внимание, его психику на экран. И этого можно достичь лишь сильным, по сюжетной завязке, по монтажу или по оформлению кадра, — эффектом. Этот эффект, учитывая неподготовленность и «равнодушие» зрителя в начале фильмы, конечно, потеряет несколько, в силу этих причин, свою силу. Т.-е. он не покажется потом более сильным, чем дальнейшие, но в то же время втянет зрителя в фильму и поможет ему правильно оценить силу дальнейших ударных сцен.

При работе над началом фильмы режиссеру полезно мысленно вообразить, под какую музыку пойдет, сможет пойти, это начало на экране. Если начало определенно потребует сильного музы-

кального вступления — значит оно сделано правильно. Сильные кадры начала и не менее сильная увертюра — залог успеха овладевания зрителем. Дальше уже задача — не ослаблять внимание зрителя и, начав от крепкой базы начала, вести наступление на захват в «режиссерский полон» эмоций зрительного зала. Конечно, в некоторых фильмах сила начала определится специально нарочито сделанным затишьем; тогда дело за своеобразной силой этого затишья, выражающейся в сильном подчеркивании этого затишья и в фильме и в воображаемой музыке.

Когда произведен анализ литературного сценария, и правильно намечен восходящий путь фильмы, режиссер определяет свой взгляд на трактовку всей фильмы, определяет манеру всей постановки. Помимо определения жанра (драма, мелодрама, комедия и т. д.), определяет стиль или манеру. Это, конечно, вопрос индивидуальный, зависящий от художественного лица режиссера и особенностей фильмы. Установив свой подход, свою манеру подачи зрителю фильмы, тем самым режиссер определит общие принципы монтажа, оформления кадра, общие принципы освещения, постройки павильонов и об'единяющего начала в игре различных актеров.

После этого, т.-е. после анализа фильмы и определения манеры постановки фильмы, режиссер приступает к работе над основным материалом из всей системы стального сценария, т.-е. над рабочим режиссерским сценарием. Оставляя в стороне, как было условлено раньше, вопрос художественного порядка в творчестве режиссера в процессе продумывания монтажных кадров, будем говорить о технике рабочего сценария.

Прежде всего, рабочий сценарий (на основании которого впоследствии будут сделаны все монтировочно-с'емочные материалы, и затем сметные данные) должен быть таким, чтобы из него воз-

можно было совершенно точно и просто все эти материалы извлечь. Рабочий сценарий должен дать кратину всей фильмы, как она задумана режиссером.

Поэтому рабочий сценарий разбивается на отдельные (практически применяются — вертикальные) графы:

1) Номер монтажного кадра по порядку, этим определяется последовательность монтажных кадров.

2) Метраж данного кадра, в сумме дающий общий метраж каждой в отдельности части и всей картины, а также вместе с последовательностью кадров (1), дающий четкое представление о монтаже и монтажных приемах в фильме.

3) Точка с'емки (например: сверху, снизу, с движущегося предмета, через какой-нибудь предмет и т. д.).

4) План кадра (у разных режиссеров существует разная система номерной разбивки планов; обычно, планы таковы: крупно — часть предмета, вещи или часть тела (руки, ноги, палец); первый план—лицо или вещь—одна во весь экран; второй — «поясной»; третий — во весь рост; четвертый — общий; пятый — с'емки с птичьего полета, с большим углом зрения — усиление общего).

5) Технические особенности (применение диафрагмы, наплывы, кашеты, многократной экспозиции, сетки, линз, светофильтров и т. д.).

6) Содержание кадра — описание места и времени действия, обстановки действия, действующих лиц и их действия.

7) Предполагаемая окраска кадра или вираж.

8) Примечания.

В отношении титров нужно заметить, что они также вставляются в монтажном порядке рабочего сценария, но под особой нумерацией, отдельной от нумерации кадров-с'емок. При титрах указывается: их порядковый нумер (в графе 1), их метраж (в графе 2),, их шрифт (крупно, во весь экран, мелко и т. д. в графе 4), их текст (в графе 6) и их окраска (в графе 7).

Примерный отрывок из рабочего сценария «Ордер на жизнь» имеет следующий вид:

| № кадра | Метр | Точка съемки | План | Технич. особенн. | Содержание кадра | Окраска вираж | Примечание. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 4 | Снизу, камера на полметра от земли. | общий | Контражуром. Снимать „моноклем", немного ускоренно. Из круглой диафрагмы. | Горизонт. Снежное поле. Из-за горизонта восходит в утреннем тумане солнце. Идет караван верблюдов. | без окраски. | Снимать в 5 ч. утра (на рассвете). |

Так, кадр за кадром создается рабочий сценарий — работа, требующая столько же «горения» художественного творчества, сколько и «холода» инженерного расчета всех технических и организационных данных для с'емки кадра.

Обычно, в рабочем сценарии, считая все монтажные кадры (включая «микроскопические» монтажные кадры в 3—4 кадра-клеточки), имеется от 1.000 до 1.500 кадров.

Минимум, потребный на создание действительного рабочего сценария, — месяц — полтора. Этот

срок не должен казаться для производства большим, так как он впоследствии спасет неизмеримо больше времени и денег, ибо, получив от режиссера хорошо разработанный сценарий, кинофабрика сразу увидит, что за фильма будет поставлена, сколько она потребует времени и сколько будет стоить.

Рабочий сценарий режиссер делает совместно со своим ассистентом, оператором и художником; режиссер знакомит их со своим планом постановки. Оператор и художник разрабатывают свои планы. Оператор — план освещения, световой план, устанавливает принципы и манеру использования и расположения света и принципы оформления кадров; художник — принципы постройки павильонов. На основании согласованных с планом режиссера планов оператора и художника, режиссер и делает рабочий сценарий.

Вслед за этим нужно получить остальные материалы, входящие в систему стального сценария. Здесь необходим уже штаб режиссера. Он состоит из: режиссера, ассистента, оператора, художника, помощников режиссера, администратора и его помощников (см. стр. 33).

В больших постановках необходимо иметь несколько ассистентов.

Функции каждого, входящего в штаб режиссера, следующие:

Р е ж и с с е р — мастер фильмы; главный творец и сочинитель фильмовой постановки, об'единяющий в фильме коллектив всех киноработников, проводящий единую художественную идею; режиссер — строитель кадра, устанавливающий позы и движения живого материала, согласуя их с расположением и движением вещей, павильонами и натурой, движением кино-аппарата и светом. Режиссер — конструктор монтажа фильмы.




*Схема штаба режиссера.*

Его работа, как упоминалось выше, распадается на три основных момента: создание рабочего сценария, с'емочный период и монтаж. Работа режиссера сводится к сочинению фильмы в рабочем сценарии, который является «неснятой фильмой» к намечению актеров, к установлению кадров (границы кадра, свет, совместно с оператором, художником и ассистентом), к руководству с'емкой, к монтажу снятых кадров *).

Ассистент режиссера — выполняет по заданию режиссера отдельные части работы, разрабатывает частично черновой рабочий сценарий, подбирает актеров, производит сам некоторые с'емки, производит черновой частичный монтаж. Ассистент — это будущий режиссер, работающий пока под наблюдением, контролем и руководством режиссера-постановщика. Учитывая колоссальную потребность развивающейся русской кино-промышленности в большом штате советских режиссеров, вос-

*) Должно сделать маленькое отступление по вопросу об авторском праве режиссера: поскольку в театре авторское право режиссера—вопрос очень спорный (сложно запечатлевание театральной постановки, которое сводится к записи мелодии речи актеров—система М. Гнесина; чертежи и схемы размещения предметов сцены; определение формы сценической площадки; чертежи движения персонажа — запись во времени и пространстве; более обширные, чем у драматурга ремарки) и практически трудно осуществимый, постольку авторское право кино-режиссера—вещь—неоспоримо ясная.

Монтажный лист фильмы, т. е. перечень порядка и метража вошедших в первый (контрольный) позитив монтажных кадров—есть, своего рода, авторская рукопись режиссера. Так как один и тот же сценарий будет поставлен разными режиссерами по разному, т. е. монтаж у всех будет разный, кадры, их оформление, свет и движение актеров также разные—естественно, что творчество режиссера есть вещь чисто индивидуальная. Поэтому авторское право кино-режиссера (юридическое и фактическое) совершенно очевидно. Это, между прочим, уже узаконено декретом об авторском праве, где режиссер-автор монтажного листа, автор записанной на бумаге фильмы—имеет право на 0,25 процента с прокатной цены фильма.

питанных на советских фильмах, институт ассистентов при режиссерах крайне необходим. Кроме того, это сильно облегчает работу режиссера.

Помощники режиссера — в интересах производства, следует принять за минимум наличие в штабе каждого режиссера двух помрежей. Один — подготовляет к с'емкам всю бутафорию, реквизит, костюмы и ведает вызовом и учетом актеров. Второй — является, как говорят в Америке, «правым плечом режиссера». Он находится на с'емке все время рядом с режиссером, он ведет запись хода с'емки, после с'емки учитывает и дает статистические и информационные сведения о проделанной работе как режиссеру, так и производству. Кроме того, находясь все время рядом с режиссером, он выполняет роль секретаря, записывает все указания режиссера по поводу постановки.

На обязанности обоих помрежей лежит подбор типажа для представления на утверждение режиссуры (режиссера и ассистента), выбор в таком же плане натурных мест.

Администратор, пользуясь помощью младшего администратора, исполняет всю административно - хозяйственную работу. Он является как бы уполномоченным лицом от производства и делает все для фильмы, что предусмотрено и утверждено производством в смете и монтировках картины. Администратор следит за изготовлением всех материалов, налаживает организацию натурных с'емок, сносится с учреждениями, следит за ходом расходов в рамках сметы, которую он составляет, совместно с калькулятором и бухгалтером, на основании представленных режиссером монтировок.

Оператор — составляет осветительный план картины, совместно с режиссером опре-

деляет техническое осуществление намеченных в рабочем сценарии кадров; выбирает и предлагает режиссеру лучшие точки с'емки; устанавливает свет, согласно принятому режиссером, художником и оператором плану; оформление кадра — вещь, осуществимая при совместном с режиссером творчестве оператора и художника. Кроме этого, оператор наблюдает за работой лаборатории. После режиссера — оператор наиболее ответственный творческий работник фильмы. Павильоны художника, расположение живого и мертвого материала в кадре— оператор заключает в рамки кадра и соединяет, таким образом, творчество режиссера, художника и актера с техническими условиями киноаппарата, расположением свето-тени и лабораторной работой. Авторское право оператора — вопрос недалекого будущего.

Художник — делает эскизы и масштабные планы павильонов, строит их, принимает участие в выборе мест натурных с'емок, делает эскизы и следит за выполнением костюмов и гримов. Присутствие художника во всех с'емках — совершенно обязательно. Только в этом случае будет выдержана единая художественная манера постановки. Кроме того, художнику предстоит большая работа, совместно с оператором, по установлению принципов освещения и технических деталей с'емок.

Фотограф — намечает с режиссером моменты с'емок, которые необходимо запечатлеть на фото; производит эти с'емки, совмещая в себе «оператора статических кадров» и плакатиста-рекламиста. Фото к разным фильмам, производимые одним и тем же фотографом, должны быть сняты по-разному; манера постановки и стиль режиссера должны быть переданы и в фото. Этим отличается кино-фотограф от фотографа просто.

Из всех этих, намеченных в общих чертах функций отдельных членов штаба режиссера, совершенно определенно явствует, что все члены штаба обязаны принимать участие в разработке монтировок и знать, как знает режиссер, весь рабочий сценарий, весь чертеж фильмы, который они коллективно осуществляют.

Ознакомившись с планом режиссера, оператора и художника и с рабочим сценарием, обсудив способы проведения плана в жизнь, штаб режиссера начинает делать все с'емочно-монтировочные материалы, входящие в общую систему стального сценария.

Прежде всего, делаются с'емочно-монтировочные листы. С'емочно-монтировочный лист представляет собой сводку всех находящихся в разных частях сценария кадров, действие которых происходит в одном и том же павильоне, или на одном и том же месте натурной с'емки. Вместе с этим в с'емочно-монтировочном листе даются все сведения о материалах, потребных для с'емки этих кадров, об организационных и технических условиях. С'емочно-монтировочные листы позволяют режиссеру готовиться к с'емке и проводить ее, не прибегая к поискам кадров в рабочем сценарии. На подготовку к с'емке и самую с'емку режиссер берет с'емочно-монтировочный лист и по этой сводке подлежащих быть снятыми кадров и ведет всю работу.

С'емочно-монтировочный лист разбивается на следующие пункты:

1) Номер листа (отдельно для павильонов, отдельно для кадров, об'единяемых одним и тем же местом натуры; отдельно для кадров на натуре с подсветкой).

2) Место действия по сценарию.

3) Описание места действия.

4) Место, где будет произведена фактически с'емка.

5) Темы сцен и эпизодов.

6) Бутафория.

7) Реквизит и мебель.

8) Актеры (роли, эпизоды, массовки, экстра (статисты).

9) Технический и художественный персонал.

10) Костюмы, обувь, головные уборы.

11) Гримы.

12) Технические приспособления для эффектов.

13) Технические приспособления к кино-аппарату.

14) Приблизительное время, потребное для зас'емки всех кадров.

15) Транспорт.

16) Число кадров рабочего сценария, об'единяемых в данном месте.

17) Полезный метраж позитива по рабочему сценарию всех кадров.

18) Примечания.

19) Перечисление всех снимаемых кадров.

20) Количество фото.

Пункт 1 заполняется указанием: павильон, натура или натура с подсветкой, с порядковым номером — отдельно для каждого вида с'емки. В пункте 2-м указывается название места действия, как указано в сценарии (например: внутренность завода; кабинет Николая II; площадь Зимнего Дворца и т. д.). В пункте 3-м подробно описывается, согласно данным сценария, обстановка действия, особенности пейзажа и т. д. Пункт 4-й определяет, где должны быть территориально засняты все кадры (павильон в ателье фабрики, павильон на дворе при фабрики, в лесу у станции «Гатчина», уг. пр. 25 Октятря и ул. 3 Июля и т. д.). Пункт 5-й схематично рассказывает общее содер-

жание кадров (например, митинг рабочих, выступление инженеров, голосование вопросов о консервации или бунт на Сенатской площади, сцены у памятника, приход митрополита и т. д.). Пункт 6 перечисляет необходимую бутафорию, подразделяя ее на: а) имеющуюся на фабрике; в) могущую быть взятой на прокат; с) необходимую специально сделать, д) могущую быть по ходу с'емки испорченной или уничтоженной. То же в отношении реквизита, мебели, костюмов и гримов в пунктах 7, 10 и 11. Пункт 8-й перечисляет персонажей, занятых в данном месте с'емки, и актеров, играющих роли этих персонажей. Это подразделяется на: главные роли, роли первого плана, роли второго плана, эпизоды, массовки и экстра (статисты, воинские части). Пункт 9-й указывает необходимый техническо-художественный персонал — из штаба режиссера с дополнением в случае надобности добавочных операторов, помощников и т. д. Пункт 12-й предусматривает те приспособления, которые не будут сняты, но которые послужат средством для создания какого-нибудь внешнего эффекта на с'емке (авто-моторы для сцены бури, метели и т. п.). Пункт 13-й указывает, что необходимо для кино-аппарата (сетки, линзы, фильтры, коробки и т. п.) и для оператора (вышки, передвижные площадки и т. п.). В пункте 14-м режиссер указывает, сколько времени продолжатся с'емки всех кадров в данном месте (сколько с'емочных дней). Пункт 15-й указывает транспорт для перевозки актеров, штаба и вещей. Транспорт же, снимаемый, как действующий в картине, относится к реквизиту. Возможно, конечно, сделать отдельное место для транспорта, снимаемого в картине. Пункты 16 и 17 подсчитывают число всех об'единяемых в данном месте кадров и их метраж полезного позитива, должного войти в первый (контрольный) позитив. В пункте 18 даются добавочные указания, в 19 переписываются

из рабочего сценария все кадры данного места, в 20-м указывается, сколько нужно заснять фотографу фото-снимков.

Такие с'емочно-монтировочные листы являются после рабочего сценария одним из основных и чрезвычайно существенных материалов всей системы стального сценария. Они дают точное представление о с'емке, о всех материалых (бутафория, костюмы, реквизит, актеры, гримы, технические приспособления). Учитывая материалы, транспорт, администратор сможет скалькулировать совместно с бухгалтерией стоимость с'емки для сметы. Производство и художник, в зависимости от того, много ли или мало снимается в данном павильоне кадров и какой их метраж — смогут учесть степень возможности тех или иных затрат на данный павильон. Эти листы определяют количество времени, потребного на весь с'емочный период.

Практически с'емочно - монтировочные листы заполняются на основании рабочего сценария и имеющихся на фабрике материалов (какие костюмы, бутафория и пр. имеется на фабрике, что нужно сделать) следующим порядком:

1. Заполняется помрежами.
2. " "
3. Описание места съемки — заполняется ассистентом в контакте с режиссером и художником.
4. Место фактической съемки — режиссером и администратором.
5. Темы эпизодов—помрежами.
6 и 7—бутафория и реквизит—художником и помрежами.
8. Помрежами и ассистентом (актеры).
9. Администратором и режиссером (худ.-техн. персонал).
10 и 11. Костюмы и гримы—художником и помрежами.
12 и 13. Технические приспособления—режиссером, оператором и художником.
14. Режиссером или ассистентом (число дней).
15. Администратором (транспорт).
16 и 17. Кадры и метраж—помрежами.
18. Примечания—режиссером.

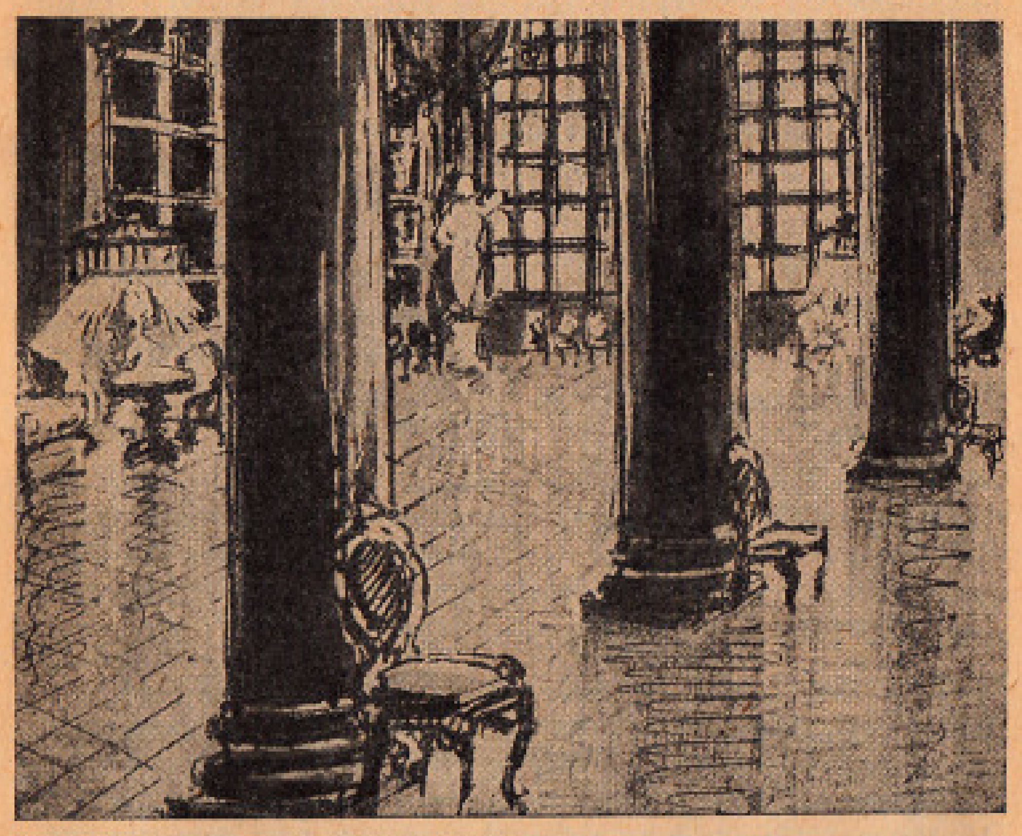
19. Перечисление кадров—помрежем.

20. Число фото—фотографом и режиссером.

Только такая коллективная работа штаба с последующими коррективами по всем пунктам режиссера даст обстоятельные и точно все предусматривающие с'емочно-монтировочные листы.

(Обычный с'емочно-монтировочный лист приведен на стр. 42).

К монтировочным листам художник прилагает эскизы и масштабные планы павильонов с указанием точек с'емки. На этих же эскизах оператор делает указания о необходимых ему для освещения павильона электро-приборах. Примерный вид такого эскиза — одна из работ ленингр. кино-художника Б. В. Дубровского Эшке — с распределением осветительных приборов следующий:



(Распределение осветительных приборов по данному павильону—см. на стр. 44 и 45).

| 1. **Съемочно-монтир. лист** | 2. **Место действия по сценарию** | 4. **Место фактич. съемки** |
|---|---|---|
| № 1—Павильон | Будка кино-механика | Павильон на дворе при кино-фабрике |

3. **Описание места съемки**
две стены будки, одна с окошком в зал. Установка. Столик с роликами. Перемотка. На стене огнетушитель. Коробки фильм. Доска.

5. **Тема эпизода**
Механик демонстрирует картину.

| 14. **Число дней** | 16. **Кадры, число их** | 17. **Метраж всех кадров** | 20. **Число фото** |
|---|---|---|---|
| 1/2 съемочн. дня | 5 кадров | 11 метров | 1 |

6. **Бутафория**

7. **Реквизит**
Кино-аппарат
Огнетушитель
Перемотка
Доска
12 коробок фильмы
} из фабрики

**Мебель**
стол
табуретка

8. **Антеры**
**Гл. роли**—
**I роли** —
**2 роли** —
**Эпизод** кино-мех.—арт. Петров
**Массовка**—
**Экстра** —

10. **Костюмы**
1 прозодежда (из гардероба фабрики) артисту Петрову

11. **Гримы**
Только общий тон—Петрову

12. **Техн. присп. для эффекта**
нет

13. **Технич. присп. оператору**
небольшая вышка (2—3 метра)

15. **Транспорт**
нет

9. **Техн.-худ. персонал**
Режиссер
Помреж
Оператор
Фотограф

18. **Примечания**
нет

19. **Кадры** (Выписка из рабочего сценария всех относящихся к кино-будке кадров).

Таким образом, из материалов системы стального сценария уже имеются: 1) план-доклад режиссера о трактовке фильмовой постановки; 2) планы постановки световой и павильонной, составленные оператором и художником; 3) рабочий сценарий и 4) с'емочно-монтировочные листы. Далее помрежи делают особые сводки по всем с.-м. листам. Сводки эти следующие: 1) сводка павильонов; 2) сводка с'емок с подсветкой; 3) сводка мест натур; 4) сводка ролей; 5) сводка костюмов; 6) сводка париков; 7) сводка бутафории; 8) сводка реквизита; 9) список макетов; 10) список мультипликаторов; 11) список контратипов; 12) список технических приспособлений для эффектов; 13) тоже — для кино-аппарата; 14) список транспорта; 15) указания об экспедиционных с'емках.

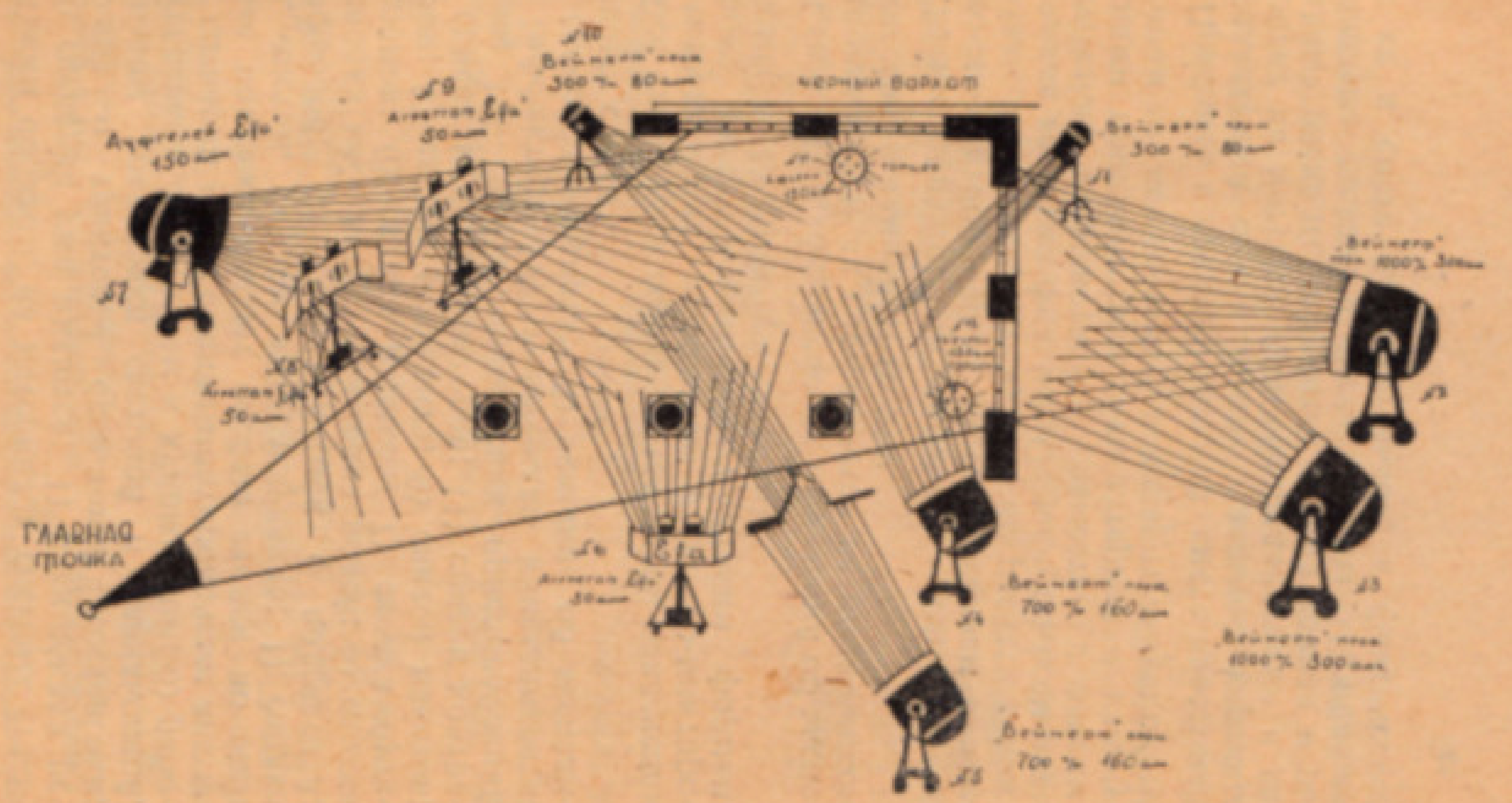
Все эти сводки составляются путем извлечения соответствующих данных из с'емочно-монтировочных листов — примерно, по таким формам: (формы 1—13 см. в приложении).

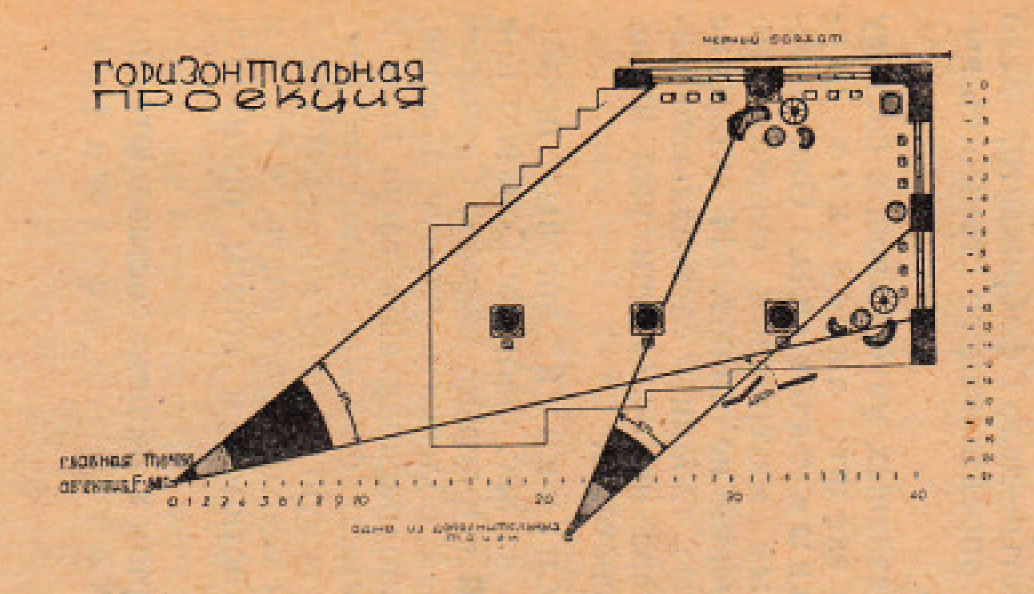
Сводки 14 и 15 транспорта и указаний об экспедиционных с'емках составляются не помощником режиссера, а администратором.

Таким образом, по рабочему сценарию, по с'емочно-монтировочным листам, эскизам и всем сводкам видно все, что нужно, по расчету режиссера, для заснятия фильмы. Отсюда, по всем этим материалам администратор совместно с заведывающим производством, бухгалтерией и калькулятором сможет составить предварительную смету.

Прибавив к предварительной смете известный. определяемый для каждой отдельной картины, процент на могущие быть непредвиденные и накладные расходы, получится весьма точная и рационально сделанная смета фильмы. Приближение ее к смете исполнительной, к фактической

# РАСПРЕДЕЛЕНИЕ СВЕТА






Вертикальная проекция

**Перечень приборов и ампераж.**

(К черт. „Распределение света").

| № | Прибор. | Тип. | Амп. |
|---|---|---|---|
| 1 | „Вейнерт" прожектор | 300 м/м | 80 |
| 2 | „Вейнерт" прожектор | 1000 м/м | 300 |
| 3 | „Вейнерт" прожектор | 1000 м/м | 300 |
| 4 | „Вейнерт" прожектор | 700 м/м | 160 |
| 5 | „Вейнерт" прожектор | 700 м/м | 160 |
| 6 | Агрегат „Efa" | — | 50 |
| 7 | Агрегат „Efa" | — | 150 |
| 8 | Агрегат „Efa" | — | 50 |
| 9 | Агрегат „Efa" | — | 50 |
| 10 | „Вейнерт" прожектор | 300 м/м | 80 |
| 11 | 4 фурки для лампы, каждая по 30 амп. | — | 120 |
| 12 | 4 фурки для лампы, каждая по 30 амп. | — | 120 |
| | Общий ампераж . . | — | 1620 |

стоимости фильмы, конечно, будет зависить от того, 1) насколько режиссер удержится в пределах затребованных им (в рабочем сценарии и с'емочно-монтировочных листах) материалов; 2) насколько была правильно произведена производством, администратором, бухгалтерией калькуляция сметы и 3) насколько опытен и хозяйственен администратор и заведывающий производством; 4) насколько правильно производством были учтены непредвиденные обстоятельства — непогода, дождь, неполный солнечный день.

Рабочий сценарий, с'емочно - монтировочные листы и сводки — это чертеж фильмы, инженерный расчет инженера фильмы—режиссера. Сметно-монтировочные листы—дело фабриканта, дело производственника, определяющего стоимость выполнения чертежей.

Помимо вышеуказанных материалов, в систему стального сценария входят: актерские сценарии и кадровые таблицы. Они являются весьма ценным материалом системы, но к смете уже отношения не имеют. И актерские сценарии и кадровые таблицы составляются помощниками режиссера на основании уже имеющихся материалов системы.

Актерские сценарии впервые применены весной 1927 г. на лнг. фабрике Совкино при работе над фильмой «Ордер на жизнь». Сценарии имеют своей задачей облегчить работу актеров, помочь им правильно распределить свою игру и средства на всех с'емках фильмы. Актерские сценарии дают актерам ясную картину их ролей. Имея их на руках, актеры всегда будут знать, что им делать, какие костюмы и гримы применить и т. д.

Актерские сценарии, в общем, составляются по такому принципу:

Фабрика ..................................... Наименование роли ..............................

Фильма ..................................... Актер-исполнитель ..............................

Режиссер ..................................... Номер актерского сценария ..........

| Часть | Номера и полное описание кадров по рабочему сценарию, со всеми указаниями сценария (точка, план, метраж и т. д.), в которых (кадрах) актер занят в последовательном порядке от 1 к последней части | Костюм на кадр | Грим | Время продолжительности съемки | Дата съемки по календарн. плану | Отметка режиссера | Замечания и разметки актера о работе в каждом кадре |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | 26 кадр . . . . . | | | | | | Заполняется лично актером по его индивидуальн. „системе игры" |
| | 27 . . . . . . . . | | | | | | |
| | 28 . . . . . . . . | | | | | | |
| II | 49 . . . . . . . . | | | | | | |

Автор подчеркивает крайнюю практическую важность таких актерских сценариев. Имея перед своими глазами ясную картину всех своих последовательных—в ходе фильмы—появлений, актер сумеет перед каждой с'емкой иметь точное представление, какую часть своей роли он будет играть, какое значение в общем рисунке роли имеет это место. Актер сможет точно учесть и не перепутать гримы и костюмы, фото которых каждого в отдельности, по мере зас'емок кадров, желательно выдавать актеру для приложения к актерскому сценарию. Далее, в графе замечаний актера каждый актер сможет, так или иначе, сделать заметки о намечаемом им распределении своих сил и средств игры по своей фильме.

Кадровая таблица представляет собою графическое изображение всего рабо-

чего сценария с разделением его на кадры, с указанием павильонных натурных и т. д. кадров.

Простейшей формой кадровой таблицы является приведенная в приложении (стр. 83, форма № 14).

Таким образом, кадровая таблица представляет собою рабочий сценарий, монтажные кадры которого изображены равными квадратами и, соответственно сценарию, пронумерованы.

Кроме того, кадры, действие которых снимается в павильоне, в экспедиции, на натуре без экспедиции, на натуре с подсветкой и т. п. закрашиваются в особые условные цвета для каждого вида места с'емки. Например, все павильонные кадры покрыты красным; натуры с подсветкой — голубым; экспедиции — желтым; натурные оставлены белыми; контратипы, макеты, мультипликаторы и пр. — другими красками.

Под квадратами следуют статистические, цифровые и процентные сведения (см. на таблице).

Возможно и введение в таблицу метражного значения кадра, тогда, вместо разных квадратов, таблица будет разбита на ряд прямоугольников, по высоте масштабно-равных длине метража кадра.

Кадровая таблица с различной окраской кадров дает ясное представление о фильме, ее «павильонности», ее «натурности» и т. п. Кроме этого, не менее важно, в отношении показательности и ясности, в процессе с'емок заснятые кадры заштриховать черной тушью. Тогда становится в каждый отдельный момент графически ясно соотношение заснятых и незаснятых кадров.

К кадровой таблице полезно добавить график расходования пленки. Он представляет из себя следующее: по вертикали отмечается полезный метраж, какой намечен режиссером для делаемой им фильмы. По горизонтали же

отмечен метраж негатива, который **отпущен фабрикой** на данную фильму.

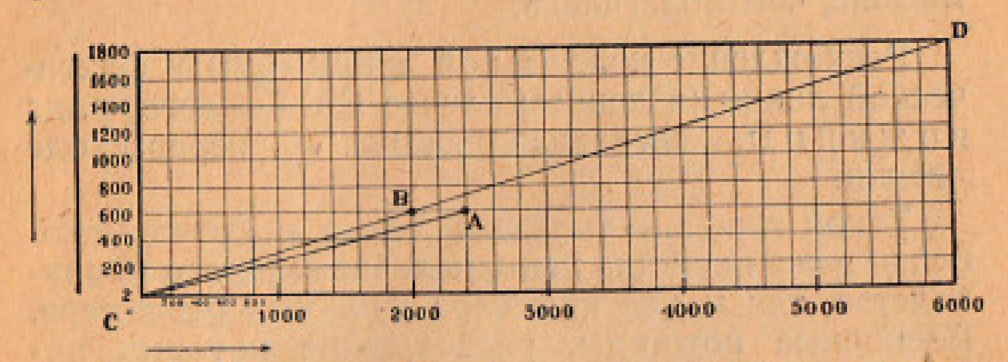
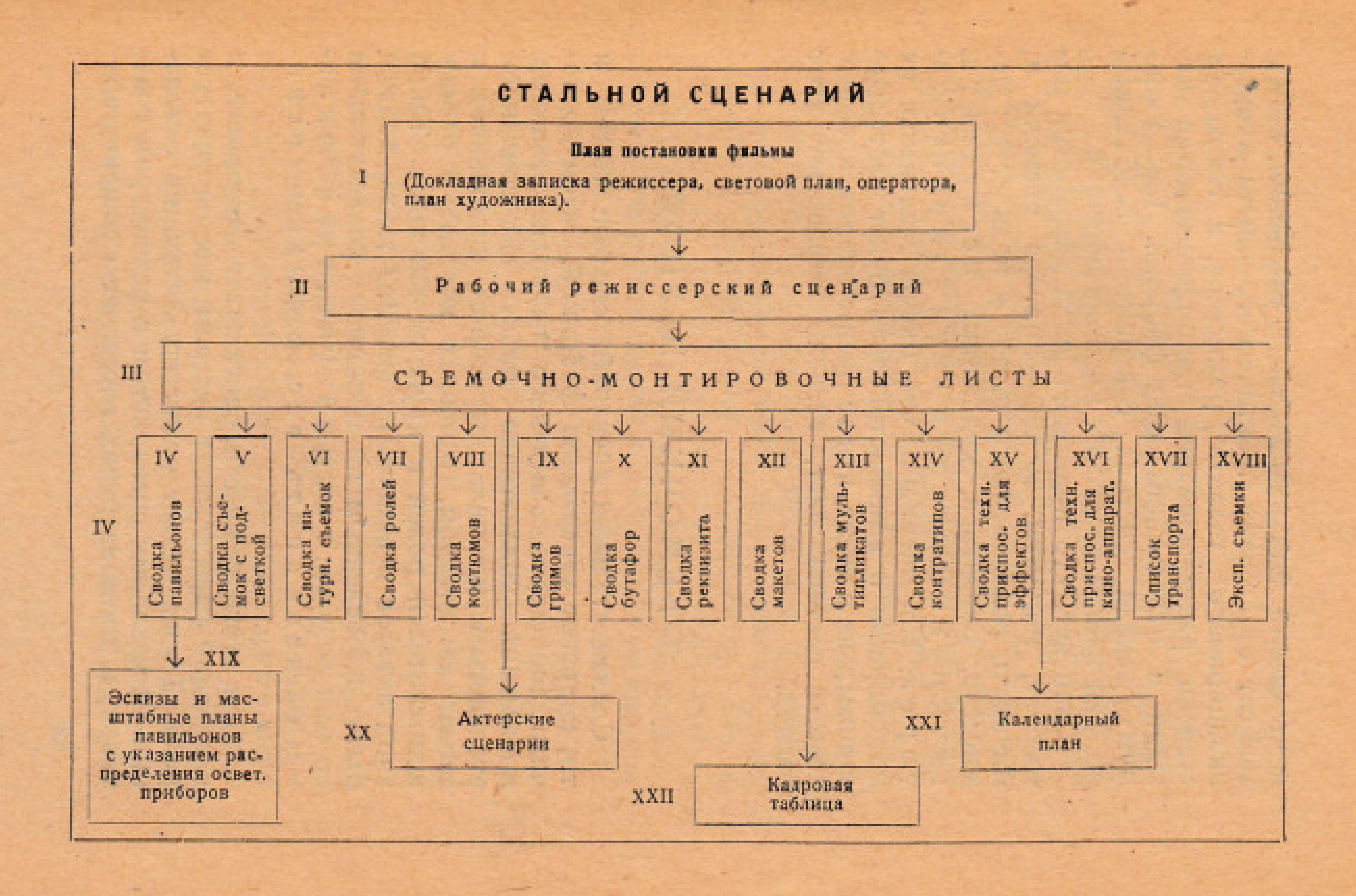



*График расходования пленки*

По вышеприведенному графику видно, что на фильму, полезный метраж который должен быть 1.800, дано негатива 6.000. Это значит, что на 1 метр позитива (полезного) дано 3¾ метра негатива. По этому графику режиссер отмечает после с'емки сколько у него готово для фильмы **полезного метража**. Например, у него снято кадров столько, сколько составят — по рабочему сценарию — 600 метров готовой фильмы (полезного позитива). Для этого ему понадобилось 2.400 метров. Режиссер отмечает точку на пересечении вертикали 600 и горизонтали 2.400 (точка А). Между тем, по графику видно, что на 600 метров полезного позитива можно израсходовать только 2.000 (точка В). Линия от ноль вертинали и ноль горизонтали (точка С), идущая по диогонали на 6.000 горизонтали и 1.800 вертикали (точка Д), есть **нормальная линия расходования пленки** (СД). Ее точки определяют, на сколько метров полезного позитива можно снять негатива. Линия, составленная из точек, которые режиссер ставит на основании фактического расходования метража, определяет недорасход или перерасход пленки. Если эта линия


СТАЛЬНОЙ СЦЕНАРИЙ
I
План постановки фильмы
(Докладная записка режиссера, световой план, оператора, план художника).
II
Рабочий режиссерский сценарий
III
СЪЕМОЧНО-МОНТИРОВОЧНЫЕ ЛИСТЫ
IV
IV
Сводка павильонов
V
Сводка съемок с подсветкой
VI
Сводка натурн. съемок
VII
Сводка ролей
VIII
Сводка костюмов
IX
Сводка гримов
X
Сводка бутафор
XI
Сводка реквизита
XII
Сводка макетов
XIII
Сводка мультипликатов
XIV
Сводка контратипов
XV
Сводка техн. приспос. для эффектов
XVI
Сводка техн. приспос. для кино-аппарат.
XVII
Список транспорта
XVIII
Эксп. съемки
XIX
Эскизы и масштабные планы павильонов с указанием распределения освет. приборов
XX
Актерские сценарии
XXI
Календарный план
XXII
Кадровая таблица

идет вниз от линии СД—значит перерасход; если линия идет вверх от линии СД—пленка тратится меньше, чем полагалось.

Расхождение нормальной линии (СД) и фактической линии (в данном случае СА)—своего рода ножницы, сигнализирующие о перерасходе пленки.

Такой график—учитывая голод в пленке—особенно важен как для рационализированного производства, так и для инженера фильмы—режиссера. Пленочные ножницы, расхождение которых вовремя будет учтено и отмечено, помогут—при соответствующем нажиме на экономическое расходование пленки—удержаться в смете пленки.

Я очень бы рекомендовал нашим режиссерам на практике воспользоваться этим графиком. Он очень прост, отметки на нем отнимут ежедневно несколько минут, между тем, польза графика несомненна.

Наконец, к числу элементов системы стального сценария относится календарный план с'емок, монтажа и пр. с момента начала работ по фильме до сдачи фильмы режиссером дирекции. Он делается по обычному образцу календарных планов вообще.

Как материал для сметы, календарный план имеет значение показателя времени работы режиссерского штаба, времени работы договорников-актеров; времени, а отсюда—суточных, пребывания в экспедиции.

Вся система чертежа фильмы—система стального сценария, — будет примерно такой как изображена на стр 51.

Предлагаемые автором формы и образцы, равно как и вся разработка системы стального сценария, являются, конечно, весьма приблизительными и требуют более детальной разработки

и уточнений. Эта разработка и уточнения, конеч-зависят от степени практического опыта и организационного таланта режиссера, а также от степени рационализации кино-производства каждой в отдельности кино-фабрики. Как минимум — данная система совершенно необходима но, для наших советских кино-организаций.

Слов нет, что подобного рода разработка потребует, минимум, месяц — полтора времени и, минимум, режиссерского штаба в количестве: режиссера, оператора, художника, ассистента, двух помощников и двух администраторов. Но, очевидно, что цифра жалованья на помощников и администраторов будет настолько минимальна в смете, что те преимущества, которые данная система даст, всецело оправдают этот расход.

## СЪЕМОЧНЫЙ ПЕРИОД

Сделан стальной сценарий, сделана смета; и то, и другое утверждено фабрикой. Затем до начала собственно с'емочного периода режиссер, проведший коллективно работу над созданием стального сценария с оператором, художником и своим ассистентом, начинает вводить в работу исполнителей ролей и крупных эпизодов. Такой ввод актеров в атмосферу фильмы также должен быть проведенным по принципу коллективизма во имя лозунга: каждый участник фильмы обязан знать все, к фильме относящееся.

Для этого режиссер приглашает сценариста, и последний рассказывает актерам, как он трактует роли. То же делает режиссер. Затем, на основании высказанных сценаристом и режиссером трактовок, и, имея на руках актерские сценарии, про-

читав весь сценарий целиком, актеры обсуждают трактовку ролей и высказывают свои соображения.

Крайне желательно, чтобы дельные указания актеров по тому или иному поводу, относительно их ролей, были приняты режиссером и введены в монтаж рабочего сценария, поскольку это не изменяет ни монтировок, ни сметы.

Затем актеры приступают к разработке ролей. Эта разработка должна подвергаться критике и указаниям режиссера. Такая совместная работа актеров с режиссером гарантирует знание актером фильмы, своей роли и ее значения в общей картине.

В это же время режиссер, оператор, художник и ассистент, после краткого перерыва, в течение которого их планы должны тесно ужиться с их сознанием, — приступают к подготовке с'емок совместно со всеми членами штаба режиссера.

Оставляя опять в стороне вопрос эстетико-художественного порядка о творчестве режиссера на с'емках, перейдем к технике подготовки и проведения с'емок. Подготовка ложится на штаб режиссера. Как уже указывалось выше, в описании функций отдельных лиц штаба, на долю администраторов и помощников режиссера приходится подготовка места, бутафории, реквизита, вызов актеров, доставка необходимых материалов и пр. Что касается режиссера, оператора, ассистента и художника, то им подлежит производить предварительную проверку места с'емки.

Весьма рациональным является предварительная (до настоящей с'емки) зас'емка на пленку подготовленного павильона. За день до с'емки оператор устанавливает в павильоне окончательно свет, художник приводит в порядок сам павильон, вещи; режиссер с оператором и художником определяют возможные точки с'емки. За-

тем, оператор снимает по метру павильон с этих точек. В спешном порядке лаборатория проявляет и печатает заснятый павильон. Пленка просматривается штабом на экране. Определяются дефекты, намечаются исправления. После такого просмотра, исправления технических ошибок и уничтожения дефектов — назначается с'емка. Такого рода проверочная предварительная зас'емка павильона гарантирует удачные снимки при настоящей с'емке, устраняет опасность плохого освещения и недостаточного использования павильона. Этим сберегаются средства и время и этим же облегчается достижение при данном павильоне максимальнейшего эффекта. То же желательно делать перед натурными с'емками.

Вместе с этим режиссер вводит себя в атмосферу места, он до с'емки выискивает лучшие кадры, планирует будущие мизансцены.

Все это нужно для того, чтобы на самой с'емке не могла пропасть ни одна минута ни на поиски точки, ни на продумывание мизансцен. Это нужно для того, чтобы снимаемое место было использовано возможно полнее, эффектнее и рациональнее. О с'емках «Броненосца Потемкина» рассказывают, что С. М. Эйзенштейн, перед отныне знаменитой с'емкой на Одесской лестнице, часами просиживал на этой лестнице (с большим запасом черешень) и обдумывал максимальную возможность получения кадров. И, действительно, эти часы подготовки не прошли даром, — мы все видели, как полностью о б ы г р а н а Одесская лестница.

Так же режиссер подготовляет и главных исполнителей. Прежде всего, необходимо, чтобы каждый исполнитель точно знал, что будет сниматься и к а к. Что — он узнает из своего актерского сценария, как — ему предварительно об'ясняет режиссер, проходя отдельные мизансцены и репетируя отдельные планы. И это не менее ра-

ционально в отношении экономии средств и времени на с'емке, и для достижения возможно четкой и максимально впечатляющей зрителя игры. Проверив место с'емки, подготовив исполнителей, режиссер по соответствующему с'емочно-монтировочному листу проверяет, все ли к с'емке готово. Так же, просматривая рабочий сценарий режиссер еще раз выясняет, с какими кадрами он будет монтировать снимаемые в данной с'емке кадры. Это облегчает правильный монтаж фильмы.

Все это—совершенно необходимые условия для подготовки к с'емке. Халтурные случаи, когда снимают павильон с еще сырыми обоями и непросохшей краской, когда актеры тоскливо ожидают завершения павильонной постройки, когда вместо приказа режиссера: «Камера. Начали» — стучат молотки плотников, и оператор глубокомысленно решает, как ставить осветительные приборы — все эти случаи должны отойти в область предания. Эти случаи — недопустимы при серьезном производстве, они — признак полной бесхозяйственности и сигнал того, что фильма будет, наверное, с дефектами.

Самая с'емка должна проходить под знаком полной организованности; нужно считать основным правилом, чтобы каждый, от режиссера до статиста, знал: что и зачем делается, что и как на экране выйдет.

Режиссер в рупор лишь корректирует, напоминает. В процессе с'емки не должно быть неожиданных указаний. Сама с'емка должна вестись по совершенно определенному временному плану. Перед ней режиссер заранее намечает план и порядок зас'емки кадров. Принцип правильного порядка снимаемых кадров и их «расписание» определяется необходимостью скорее освободить массовиков, статистов и эпизодников, оставляя к концу с'емки минимальное

число актеров, чем устраняется дорогая переработка. Кроме того, «расписание» с'емки должно предусмотреть, чтобы количество перестановок осветительных приборов (после общих планов на более крупные) было минимальным, что сбережет время.

Если сцена не удается, лучше ее остановить и начать снова, чем кричать в рупор о необходимых поправках. Это сбивает актера, и моменты, когда он будет в ходе с'емки исправлять свои ошибки, выйдут на экране неприятно заметными. Режиссерский рупор требует спокойного, уверенного и четкого голоса. Только уверенные, хладнокровные и упорные распоряжения помогут режиссеру добиться нужного исполнения сцены. Есть кинематографическая поговорка: «режиссер на с'емке должен быть как огонь; оператор как лед». Это не совсем правильно. «Огонь» — нужен при подготовке, при репетициях, при созидающих моментах; с'емка же — момент закрепляющий. И здесь скорее нужен «лед», холодная уверенность и спокойные приказания. Волнение, если оно будет в н е ш н е заметно у режиссера, передается актерам, рабочим, оператору. В н у т р е н н е е волнение — своего рода «горение» — конечно, должно быть у всякого художника. Но внешне он должен быть спокойным. В этом заключается мастерство, профессионализм; это отличает профессионала от диллетанта.

Режиссер на с'емке — командующий армией. Нужно, чтобы все его любили (он должен быть вежливым, корректным, внимательным ко всем, вне зависимости от того, кто главный актер, кто статист), чтобы в него верили (он должен быть во всеоружии знания, что и для чего он делает, чтобы это все видели) и чтобы за ним шли (распоряжения режиссера должны быть властные, уверенные и спокойные).

Такова методика режиссерского рупора.

Присутствие всего штаба режиссера на с'емке обязательно. Помимо необходимости произвести каждому из штаба свою работу, это еще знакомит всех с ходом с'емок, что создает ясное представление о работе.

Перед с'емкой каждого кадра необходимо снимать на пленку соответствующий кадру номер по рабочему сценарию. Это облегчит монтаж.

Крайне полезно производить с'емки под музыку (струнное трио). Это несколько облегчает «немую» работу актеров, помогает единому ритму сцены. Музыкальные пьесы устанавливаются перед каждой с'емкой самим режиссером совместно с музыкантами.

В с'емочный период является необходимость вести контрольно-учетные записи. Помимо отметки снятых кадров, в кадровой таблице (входящей в стальной сценарий) необходимы следующие материалы:

1. Дневник режиссера.
2. Дневник с'емки.
3. Дневник оператора.
4. Метражные записи.
5. Календарь актеров.

Дневник режиссера — это своего рода памятная книжка. В ней режиссер после с'емки записывает все, что ему важно отметить о ходе с'емки и все, что вытекает из обстановки прошедшей с'емки, по отношению к будущим с'емкам. В этом дневнике также делает запись помощник режиссера — «правое плечо» (см. описание функций помощников режиссера в описании штаба режиссера), он записывает все сказанные режиссером замечания, указания и т. п.

Дневник с'емки — это журнал с'емок, где даются статистические сведения о снятых кадрах, времени с'емки, участниках, костюмах, метраже, числе фотографий, транспорте и т. п. Днев-

ник с'емок составляется помощником режиссера, примерно по такой форме:

1. Название картины и порядковый с'емочный день.

2. Режиссер.

3. Штаб режиссера, участвовавший на с'емке: оператор, художник, фотограф, ассистент, помощник режиссера, администраторы.

4. Технич. персонал: гример, костюмер, главный осветитель.

5. Часы с'емки (когда назначено, начало de facto, когда закончили).

6. Место с'емки по рабочему сценарию.

7. Место фактической с'емки.

8. Какие кадры сняты (номера) и их общее содержание.

9. Метраж полезного позитива по раб. сценарию.

10. Метраж заснятого негатива.

11. Число кадров.

12. Дополнительные кадры, не входящие в рабочий сценарий, сделанные на с'емке (подробное описание).

13. Актеры и роли.

14. Костюмы и гримы (желательно приложение специальных фотографий).

15. Число фото-снимков.

16. Транспорт.

17. Примечания режиссера.

18. » оператора.

19. » художника.

Дневник с'емки остается в делах у помощника режиссера, копия отдается в производственную часть фабрики. Дневник оператора ведется или самим оператором или, лучше, помощником оператора. Дневник оператора есть своего рода памятка — «паспорт» каждой снятой кассеты,

пленки. Отмечается номер кассеты и все номера снятых на пленке данной кассеты кадров. Затем даются краткие пояснения кадров (перес'емка, дубль, испорчено и т. п.) и примечания в лабораторию. Такой дневник оператора поможет ему самому и лаборанту разобраться при проявке и печатании, и поможет режиссеру и ассистенту при монтаже.

В идеале желательно, чтобы к каждой снимаемой фильме к штабу режиссера был прикреплен определенный лаборант. Это гарантирует правильность лабораторной работы, так как специально прикрепленный к фильме лаборант знает все условия с'емок. Что касается метража на с'емках, то на этом следует остановиться подробнее. Говоря о дороговизне материала, потребного на создание фильмы, конечно, мы подразумеваем павильоны, экспедиции, массовки, оплата актеров; менее следует говорить о пленке. Каждая перес'емка, с'емка одновременно несколькими камерами, если это вызвано желанием иметь на выбор несколько одинаковых по содержанию, по павильону и по числу участников, но различных по границам кадра, по применению различных технических приспособлений к камере или по актерской игре в кадрах,—каждая такая перес'емка, увеличивая метраж, однако, вместе с тем, увеличивает возможности выбора наиболее эффектного кадра, и потому должна быть оправдана. Увеличение метража — весьма минимально по отношению к стоимости фильмы. Следует признать, на основании ряда практических данных, что если взять полезный метраж позитива по рабочему сценарию и по монтажному листу за единицу, то отношение заснятого негатива к нему будет 7 : 1, а напечатанного для монтажа позитива 6 : 1. Иначе говоря, для с'емки фильмы в 2.000 метров нужно иметь, в среднем, 14.000 негатива и 12.000 позитива.

Следующей формой контрольных материалов следует считать метражные записи и календарь актеров. Метражные записи есть ежедневные сводки заснятого для фильмы негатива и напечатанного позитива. Форма их такова:

Фабрика ..............................

Фильма ..............................

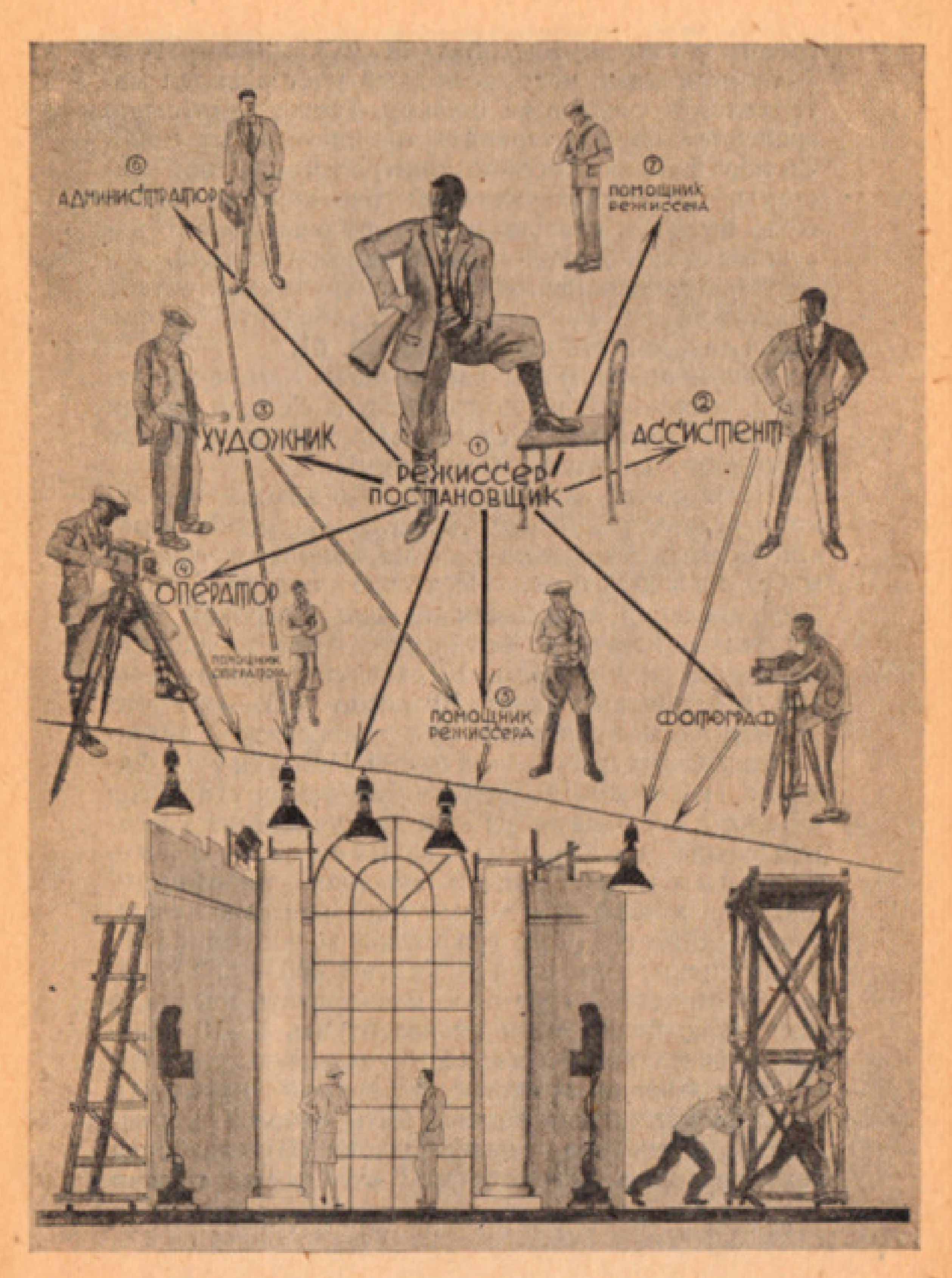
Режиссер ..............................

Оператор ..............................

| День и число | Заснято на данное число негатива | | | Напечатано позитива | | | Примечания |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | На пробные съемки актеров, мест съемки | Для фильмы | Всего | Проба актеров, мест | Для фильмы | Всего | |
| | | | | | | | |

Календарь актеров есть запись с'емочных дней каждого актера. (Приведена в приложении; стр. 84, ф. № 15).

Все вышеуказанные контрольно-учетные материалы имеют своим назначением дать возможность режиссеру и производству в каждый любой момент с'емочного периода иметь точные сведения о ходе работ над фильмой. На каждый день ясно, что снято, сколько метров, как использовано время, как идет календарь актеров и т. п.




*Функциональное значение членов штаба режиссера*

Вместе с такими материалами у администратора фильмы должен вестись полный учет расхода материалов и средств на фильму. Также желательно введение бухгалтерией и производственной частью фабрики особой контрольно-сметной системы, благодаря которой на каждое число было бы ясно, сколько уже стоит фильма. Это насущное дело бухгалтерии и администратора.

Функциональное значение каждого члена штаба режиссера на с'емке можно изобразить графически так, как это сделано на стр. 61.

Таким образом мы рассмотрели с'емочный период, состоящий из подготовки к с'емкам, самих с'емок и учета после с'емок. Перечисление этапов с'емочного периода см. на стр. 63.

Прежде, чем закончить краткое изложение техники режиссерской работы на с'емке, необходимо еще сказать несколько слов по вопросу о с'емках массовых сцен. Искусство организации и распределения отдельных единиц массовой сцены это — искусство оптически обмануть зрителя и создать при помощи 10 статистов впечатление 100 действующих лиц; 10 равно 100 — вот что должно быть принципом при режиссерской разработке мизансцен массовой сцены. Нужно не набивать возможно большее число тысяч статистов в кадр; а «выбивать» из каждого участника массовой сцены максимум зрительного впечатления массы. В скверно сработанных фильмах можно видеть, как массовая сцена с тысячью статистов дает зрительное впечатление массовой сцены, в которой участвуют 400 — 500 человек. Необходимо строить и планировать массовую сцену так, чтобы если от нее отнять 5—10 человек, впечатления бы массовой сцены не создалось. Иначе говоря, в массовке каждый человек и его линия движения должна быть столько же учитываемой, сколько и необходимой. Случаи, когда режиссер вызывает на с'емку «ну, и еще тысячи

## СЪЕМОЧНЫЙ ПЕРИОД:

| Общая подготовка к съемкам | Проверочная подготовка перед съемкой | Съемка | После съемки |
|---|---|---|---|
| 1) Ввод актеров в атмосферу фильмы (режиссер, сценарист и актеры).<br>2) Разработка актерами ролей (режиссер, актеры).<br>3) Подбор мест съемки (ассистент и помрежи)<br>4) Приготовление бутафории, реквизита, костюмов (художник, помощники режиссера).<br>5) Придумывание будущих мизансцен (режиссер). | 1) Проверка места съемки, павильона, бутафории, реквизита, костюмов, гримов, (художник, помощники).<br>2) Засъемка-проба павильона или натуры, установление точек съемки, кадров (режиссер, оператор, художник).<br>3) Репетиции с актерами (режиссер).<br>4) Ввод режиссера в атмосферу места.<br>5) Просмотр режиссером сценария относительно имеющих быть заснятыми кадров по съемоч.-монт. листу. | Проведение съемки под единственным управлением режиссера (или ассистента в тех частях съемки, которые ему режиссером поручены). | 1) Записи в: дневнике режиссера, дневнике съемки, дневнике оператора, метражные записи, календарь актеров (помощники режиссера)<br>2) Учет материалов и средств администратором (по формам бухгалтерии). |

две-три солдат», — такие случаи не должны иметь места в рационализованном кино-производстве.

Вопрос о том, какими способами можно обмануть зрителя и со 100 статистами дать впечатление 1000-й массовой сцены — тема отдельной книги. Здесь можно лишь наметить общие пути

принципов планировки и организации массовых сцен:

1) Монтажное умножение — усиление количественного впечатления от массовки путем монтажа. Пример, имеем местом с'емки — завод; необходимо с 100 статистами дать впечатление митинга с тысячью участников. Для этого режиссер выбирает 10 планов в разных местах завода (на фоне окон, на фоне отдельных машин и т. д.) — 10 точек с'емки. Снимая одни и те же 100 человек на 10 отдельных кадрах, в разных 10 мизансценах, изменяя каждый раз персонально первые ряды участников сцены, — мы можем получить 10 разных по фону, по положению действующих лиц, кадров. Смонтированные один за другим эти 10 кадров будут восприняты зрителем, как снятые одновременно на одном и том же месте, но в разных уголках места и с разными людьми. И таким образом 100 человек зрительно, благодаря монтажу, умножатся.

2) Световое умножение — возможное при ночных сценах. На большую площадь массовой сцены статисты распределяются так, чтобы, освещая их отдельные группы отдельными световыми пятнами, получалось бы впечатление, что и в неосвещенных участках также стоят люди, на которых напирают, теснятся освещенные статисты.

3) Повторное использование массовиков на одном и том же монтажном кадре— допустимо при с'емке движения массы. Принцип состоит в том, что выходящие из одного края кадра массовики, немедленно же, огибая аппарат, вновь вступали бы в кадр с других краев кадра и вновь двигались к первому краю кадра.

4) Наиболее простой способ — шахматное расположение массовиков (по квадратам шахматной доски).

Далее, могут быть применены чисто технические приемы «умножения» массовки. Они потребуют самой тщательной операторской разработки и могут, в принципе, состоять из с'емки с зеркалами перед аппаратом, с'емки с кашетами. Во всяком случае, каждая массовка требует специальной подготовительной планировки. Необходим масштабный план места с'емки и расположений отдельных групп. Необходим учет движения и позы каждого участника массовки; в ночных с'емках — необходим рисунок расположения освещаемых групп.

## МОНТАЖ

Третьим основным моментом работы режиссера является монтаж фильмы. В рабочем сценарии режиссер намечает, какими приемами монтажа [1]) он будет связывать отдельные кадры. На с'емке он «заготовляет» эти кадры. В работе над монтажем фильмы он осуществляет намеченную в рабочем сценарии последовательность и продолжительность кадров. Кроме того, добавляет снятые дополнительно на с'емке новые кодры.

Монтаж состоит из трех последовательных моментов:

1. монтаж последовательный,
2. монтаж черновой,
3. монтаж окончательный.

Последовательный монтаж делается ассистентом или помощником режиссера ежедневно по получении из лаборатории позитивов. Он состоит в том, что полученные позитивы, из кадров кото-

---

[1]) Подробно о приемах монтажа смотри того же автора „Искусство Кино и монтаж фильмы". (Academia. 1296. Лнг.) „Filmkunst und Filmschitt" (Lichtbildbühne. Берлин. 1927).

рых можно смонтировать целиком отдельный эпизод фильмы, склеиваются в последовательности по сценарию, причем при склейке кадры вставляются целиком с перес'емками и дублями. Снятые сцены, в которые должны быть вставлены другие планы, детали, при последовательном монтаже не перерезываются; должные быть вставленными другие кадры клеятся за основным. Просматривая так смонтированные части фильмы, режиссер выбрасывает те или иные дубли, оставляя только те кадры, которые войдут той или иной частью в фильму. Перес'емки, дубли и сцены, явно неудачные (о чем отметил оператор в своем дневнике на с'емке) выброшены негативами еще перед печатанием позитива в лаборатории оператором.

За последовательным монтажем (по возможности, для экономии времени, параллельно со с'емками) идет монтаж черновой. Здесь режиссер (в отдельных случаях — ассистент) уже монтирует отдельные части фильмы и последовательно и метражно, причем вставляет основные, по рабочему сценарию титры.

Наконец, после окончания с'емок режиссер приступает к окончательному монтажу. Отдельные черново-смонтированные части он соединяет вместе. Путем многих просмотров, как отдельных актов фильмы, так и всей фильмы целиком, режиссер все более и более уточняет монтажные переходы. Тут играет роль каждая отдельная клеточка-кадр. Титры уточняются по масштабу букв, по их окраске, по их содержанию. Такие просмотры и уточнение монтажа вызывается всегда имеющейся разницей между рабочим сценарием и готовыми кадрами (о чем говорилось выше в главе о стальном сценарии).

Наконец, после многих просмотров — монтажный порядок фильмы фиксируется в монтажном листе фильмы помощниками режиссера.

И первый позитив является авторским режиссерским, своего рода «рукописью»; монтажный же лист является описанием, из каких кусков, в какой их последовательности и метраже, один относительно другого — склеена режиссером фильма.

Монтаж — основное в искусстве кино, основной прием в организации кино-материала (понимая не в техническом смысле слова, а в эстетическом). Монтаж — главная творческая задача режиссера при работе над рабочим сценарием; для того или иного приема монтажа режиссер снимает на с'емке кадры; монтаж после с'емок есть создание фильмы, руководствуясь чертежом—рабочим сценарием, из подготовленных на с'емках монтажных кадров.

Монтаж — основной вопрос эстетики кино, но так как данная книга разбирает вопросы методики и техники работы режиссера, как только организатора, не касаясь работы режиссера, как художника-творца: автор принужден добавить к описанию технической работы над монтажем лишь следующие пожелания:

1) на просмотре кадров фильмы, последовательно смонтированных, обязательно должны присутствовать актеры. Просмотр актерами всего заснятого материала с дублями, перес'емками, без всяких вырезок, имеет колоссальное педагогическое значение. Сравнивая, что он делал и что и как вышло, актер почерпнет из такого просмотра массу ценного и с каждым просмотром будет овладевать познаванием себя, как актера кино.

2) От всех приходящих из лаборатории позитивов, от каждого монтажного кадра помощник режиссера должны отрезать по одному кадру-клеточке от начала и от конца. Такие кадры должны быть — в порядке кадров рабочего сценария — наклеены на листы прозрачной бумаги, из этих листов составляется альбом кадров. Такой альбом есть своего рода справочник кадров при

монтаже. Он равно полезен на с'емке и при монтаже. Снимая кадр, соседний с уже снятым кадром, режиссер может по справочнику — по альбому кадров — видеть с каким кадром ему придется монтировать снимаемый кадр.

3) Смонтированные негатив и позитив режиссера — хранятся обычно в архиве лаборатории. Весьма рационально такое же хранение всех остатков невошедшего в фильму негатива. Остатки же позитива не должны быть выбрасываемы или раздаваемы «на память по метру» актерам. Они крайне интересны с педагогической и с исследовательской точек зрения. Автор полагает, что просмотр невошедших в фильмы В. Пудовкина «Мать», «Конец С.-Петербурга» и С. Эйзенштейна «Стачка», «Потемкин», «Октябрь», «Генеральная линия» — кадров для кино-работников, теоретиков и практиков, был бы весьма важен. Особенно, если бы режиссеры давали пояснения, почему не вошел тот или иной кусок.

Остатки позитива своего рода черновики, эскизы суть «зачеркнутые места» авторской рукописи кино-режиссера. В отличие от театра, благодаря этим кускам, исследователь кино может точно востановить процесс творческой работы режиссера-мастера.

4) Само собой ясно, что важность каждого метра пленки при монтаже требует наиболее рациональной системы хранения монтажных кадров. Необходимы портативные шкафы с отделениями по числу монтажных кадров сценария, отдельно для негатива и для позитива. Это сильно облегчит поиски нужного кадра при всяких исправлениях.

Так как монтаж самое главное и основное в искусстве кино — следует признать, что единственным монтажером является сам режиссер. Вот почему неправильна система некоторых американских фирм, где есть режиссер, снимающий

фильму и другой режиссер, монтирующий фильму. Монтаж является исходным моментом, определяющим всю работу режиссера и над рабочим сценарием, и на с'емках, и при окончательном монтаже готовой фильмы. Раз'единение отдельно снимающего фильму и монтирующего фильму — равнозначуще коллективному писанию романа, картины, сочинению музыки, спектакля. Являясь редко встречающимся на практике других искусств — такое раз'единение единого творческого начала недопустимо, как система, в искусстве кино, в особенности.

Тем более недопустим перемонтаж. Если нужен пример антихудожественного явления, то наиболее ярким примером может служить именно перемонтаж, более нигде не могущий иметь места.

Перемонтаж кино-фильмы аналогичен перекройке романа с перестановкой глав, с заново дописанными характеристиками героев и мотивацией их поступков. Перемонтаж фильмы — та же перешивка холста картины. Можно не покупать неподходящих идеологически романов, но нельзя создавать институт «переавторов». Можно не покупать «несозвучных» фильм, но нельзя создавать «перехудожников».

Режиссер-монтаж — вот единственный монтажер-художник. Перемонтажер — «перехудожник». Он абсурден, антихудожественен по сути своей. Лучше семь раз подумать, покупать ли за границей ту или иную картину, чем сделать хоть один раз движение перемонтажных ножниц.

Сказанное выше о перемонтаже иностранных фильм еще более применимо для советских кинофильм, сделанных советскими режиссерами, которые, — поскольку они работают на советских кино-фабриках—должны быть облечены доверием советской кинематографии, как к настоящим, грамотным советским художникам.

## ПРОВЕРКА СТАЛЬНОГО СЦЕНАРИЯ

Главным и основным материалом в системе стального сценария, как мы видели, является рабочий сценарий. Режиссер, сочиняя рабочий сценарий, как бы намечает способы вызывания кадрами и их совокупностью тех или иных эмоций у зрителей.

Вот почему, когда фильма готова, для режиссера крайне важно учесть и проверить рабочий сценарий с двух точек зрения: как точно сделана по рабочему сценарию фильма и как успешно режиссер вызвал фильмой нужные ему эмоции зрителей.

Первое достигается сверкой рабочего сценария с монтажным листом готовой фильмы. Тут режиссер увидит, что вошло и что не вошло из рабочего сценария в фильму, какие добавления внесли с'емки, насколько правильно были предусмотрены в рабочем сценарии монтажные приемы и метраж. Чем режиссер опытнее, чем он выпустит большее число фильм, в каждой сверяя рабочий сценарий с монтажным листом, — тем более искушеннее в технике режиссуры он будет, тем все более и более точнее будет делать рабочий сценарий, тем профессиональнее будет режиссер-мастер.

Рабочий сценарий, проверяемый с монтажным листом фильмы, в талантливом режиссере выработает блестящего техника; от посредственного режиссера, благодаря этому, производство будет иметь минимум ошибок.

Учет оценки фильмы зрителями определит, насколько правильно режиссер составил план воздействий на зрителя с целью вызова определен-

ных,—режиссеру нужных для передачи содержания и идеи фильмы, — эмоций.

Материалами этого могут служить:

1) запись реакций зрителей,

2) критические отзывы газет и журналов,

3) стенограммы диспутов о фильме,

4) сводка сборов и посещаемости фильмы в кино-театрах.

Сводка данных о том, как реагировали зрители на фильму, послужит проверкой намеченных быть вызванными режиссером «потрясений, (С. М. Эйзенштейн), которым режиссер желает подвергнуть в определенной последовательности аудиторию». Способы учета зрительных впечатлений—вопрос специального исследования по социологии кино. Разрешение этого вопроса — вещь, сейчас совершенно необходимая, и надо надеяться, что соответствующие организации Союза ССР создадут такие исследовательские мастерские (по примеру мастерской исследования театрального зрителя при Г. И. И. И. в Ленинграде).

Собирание критических отзывов из газет и журналов также необходимо. Крайне показательно и интересно составление (на основании собранных критических заметок) «географической карты успеха фильмы».

Для этого на соответствующей географической карте, на месте тех городов, откуда собраны заметки, ставятся условные значки, определяющие характер оценки фильмы в заметке прессы данного города.

Не менее интересный материал дадут стенограммы диспутов. Сводка сборов и посещаемости нарисует коммерческий успех или неуспех фильмы.

*

Кино-фабрикам необходимо в своих архивах, вместе с первым контрольным режиссерским позитивом и смонтированным по нему негативом, иметь все материалы по истории фильмы — от создания сценаристом темы до сдачи всех отработанных позитивов в архив.

Список таких исторических материалов будет следующий:

**ИСТОРИЯ ФИЛЬМЫ**

1) **Литературные материалы** (тема, либретто, литературный сценарий; все указания цензуры, фабрики).
2) **Все материалы стального сценария** (планы постановки: режиссерский, операторский, художника; рабочий сценарий с съемочно - монтировочными листами и сводками по ним, эскизы художника и его же масштабные планы с распределением света оператором;
актерские сценарии;
кадровая таблица;
календарный план).
3) **Предварительная смета**
4) **Контроль-учетные съемочные материалы** (дневники: режиссерский, съемки, операторский, метражная запись, актерский календарь).
5) **Монтажный лист**
6) **Исполнительная смета**
7) **Историографические материалы** (акты приема фильмы дирекцией, цензурой; документы; полный комплект фото; альбом кадров; вырезки из газет, стенограммы диспутов, учетные данные о впечатлениях зрителей, карты успеха, сводка сборов, посещаемости. Рекламный материал, афиши плакаты).

Собирание таких материалов, помимо ясной картины всей работы над фильмой и ее истории даст исключительный фактический материал для всевозможных научных исследований в области кино.

И лишь на основе изучения практических данных создастся столь необходимая наука об искусстве кино, его эстетика, теория и социология.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Деятельность кино-режиссера мы можем рассматривать двояко: деятельность его, как художника-творца, и деятельность, как организатора. В настоящем исследовании была рассмотрена деятельность режиссера, как организатора,— были поставлены вопросы о методике и технике проведения в жизнь творческого замысла режиссера. Установление наиболее правильных методов и принципов технической работы, конечно, само по себе, не создаст режиссера-творца. Но, будучи примененными режиссером-творцом в его практике, эти методы сыграют большую роль и внесут принципы НОТ'а в кино.

Для талантливого творчески режиссера НОК будет означать наиболее рациональное и удобное проведение в жизнь художественной идеи. Для режиссера-«средняка» НОК послужит к тому, чтобы даже негениальное творчество облечь в наиболее усиливающие его организационные формы.

Что касается производств и кино-фабрик, то система стального сценария, помимо колоссальной экономии, даст еще то преимущество, что уже по сценарию — по незаснятой фильме — фабрика определит ту художественную ценность, которую может дать режиссер. И уже дело фабрики—иметь у себя способных и творчески ценных режиссеров и отказываться от диллетантов, которым никакие системы не только не прибавят таланта, но, наоборот, обнаружат их творческую несостоятельность.

Что же касается деятельности кино-режиссера, как художника-творца фильмы, то это — более важный вопрос, чем вопрос об его организационной работе. И если вопрос методики и техники кино-режиссуры все-таки

затронут автором в первую очередь, то только потому, что это — насущная задача, которая довлеет сегодня в советском кино. Вопросы НОК'а, вопросы рационализации производства решат судьбу советской кинематографии, и без разрешения их — как бы ни были талантливы советские кино-мастера — советское кино никогда не выберется из хозяйственного тупика и не сможет дать всего, что оно могло бы.

Вот почему, в первую очередь исследованы методы и техника организационной работы. Тема о творчестве кино-режиссера, о его творческой работе — тема, конечно, в науке о кино наиболее важная. Тем более она важна для советского кино, которое сейчас имеет право исследовать творчество кино-режиссера на примерах работ своих собственных мастеров.

---

# ТАБЛИЦЫ

1) **Список павильонов:**

| № павильона по порядку | № эскиза | Величина пав. (больш. средн. мал.). Квадратура | Название павильона по рабочему сценарию и описание обстановки | Где павильон строится (ателье, натура) | Число действ. лиц, участвующих в павил. | Общий метраж всех сцен, снимаемых в павильоне | Число кадров | Время потребное для съемки | Осветительные приборы | Ампераж | Технические приспособления | Примечание | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | | |

2) **Список съемок с подсветкой.**

| № по порядку | Название места действия по сценарию | Описание деталей места | Где снимается (и есть ли возможность получить городской ток) | Сколько действующих лиц | Общий метраж | Сколько кадров | Время для съемки | Освет. приборы | Ампераж | Число передвиж. или лихтвагенов | Технические приспособлен. | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | |

3) Список натурных съемок.

| № по порядку | Название места действия по рабочему сценарию | Описание места | Где производится съемка | Число участников | Общий метраж | Время нужное для съемки | Технические приспособления | Примечание | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | |

4) Сводка ролей.

| № по порядку | Величина роли (главная, 1 плана, 2 плана, эпизод, массовка, экстра) | Название действующего лица | Актер исполнитель | Количество актеров (для массовки и экстра) | Число съемочных актеро-дней | Число кадров, в которых актер снимается | Примечание | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | |

5) **Сводка костюмов**

| № костюма по порядку | Для какой роли | На сколько кадров нужен костюм | Костюмы с нумер. каждого | | | | Количест. (для одинак. костюмов массовк. или экстра) | Обувь | | | | Гол. уборы | | | | № рисунка художника |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | Из гардероба ф-ки | Прокат | Пошить | Будет уничтожен | | Гардер. | Прокат | Сделать | Уничтож. | Гардер. | Прокат | Сделать | Уничтож. | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | |

Графы для обуви и головных уборов должны быть масштабно расширены.

6) **Сводка париков**

| № по порядку | Для какого актера | На сколько кадров | Парики и наклейки | | | | Количество | № эскиза или рисунка художника | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | Из наличия париков на ф-ке | Прокат | Сделать новых | Могут быть по ходу съемки уничтож. | | | |
| | | | | | | | | | |

7) Сводка бутафории

| № по порядку | Для какого павильона, натуры и т. д. (№№) | Бутафория | | | | Количество | № эскиза или рисунка художника | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Имеется на ф-ке | Прокат | Сделать заново | Может быть по ходу съемки уничтож. | | | |
| | | | | | | | | |

8) Сводка реквизита

| № по порядку | Для какого павильона, натуры | Реквизит | | | | | | Количество | № эскиза или рисунка художника, если имеется | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Живой: (собака, кошка, лошадь, корова и т. д.) | Механическ. транспорт (поезд, авто, велосипед) | Имеется на ф-ке | Прокат | Сделать | Может быть испорчен разбит и т. п. | | | |
| | | | | | | | | | | |

9) **Список макетов**

| № по порядку | № эскиза или плана художника | Описание и название макета по рабочему сценарию | Общий метраж | Число кадров | Где будет сниматься | Осветит. приборы | Ампераж | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | |

10) **Список мультипликаторов**

| № по порядку | № кадра и описание кадра по рабочему сценарию | Метраж | Какой художник | Кто делает | Техническ. приспособл. | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | |

11) **Список контратипов, входящих в смонтированный негатив фильмы**

| № по порядку | Кадр, № и описание кадра | Метраж | Из какого фильма надо взять | Какого производства фильм | Окраска или вираж | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | |

12) **Список технических приспособлений для эффектов**

| № по порядку | Для какой съемки: № павильона, натуры и т. д. | Какое приспособление: (авиа-мотор, вентилятор, специальное и т. д.) | № чертежа художника, если есть | | | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | |

13) **Список технических приспособлений к кино-апарату**

| № по порядку | Для какой съемки: № павильона, натуры, натуры с подсветкой и т. п. | Приспособление к съемочному аппарату | Приспособление или установка для оператора | Указания оператора | Чертеж, если есть | NB |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | |

## 14) Кадровая таблица

Фильма .................................................... Начало работы: ....................................................

Штаб режиссера (состав) .................................. Окончание: ....................................................

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 34 | 67 | 100 | 133 | . . . . . . . . | 1094 | 1127 | 1160 | 1193 | 1226 |
| 2 | 35 | 68 | 101 | 134 | | 1095 | 1128 | 1161 | 1194 | 1227 |
| 3 | 36 | 69 | 102 | 135 | | 1096 | 1129 | 1162 | 1195 | 1228 |
| 4 | 37 | 70 | 103 | 136 | | 1097 | 1130 | 1163 | 1196 | 1229 |
| 5 | 38 | 71 | 104 | 137 | | 1098 | 1131 | 1164 | 1197 | 1230 |
| 6 | 39 | 72 | 105 | 138 | | 1099 | 1132 | 1165 | 1198 | 1231 |
| 7 | 40 | 73 | 106 | 139 | | 1100 | 1133 | 1166 | 1199 | 1232 |
| 8 | 41 | 74 | 107 | 140 | | 1101 | 1134 | 1167 | 1200 | 1233 |
| 9 | 42 | 75 | 108 | 141 | | 1102 | 1135 | 1168 | 1201 | 1234 |
| 10 | 43 | 76 | 109 | 142 | | 1103 | 1136 | 1169 | 1202 | 1235 |
| 11 | 44 | 77 | 110 | 143 | | 1104 | 1137 | 1170 | 1203 | 1236 |
| 12 | 45 | 78 | 111 | 144 | | 1105 | 1138 | 1171 | 1204 | 1237 |
| 13 | 46 | 79 | 112 | 145 | | 1106 | 1139 | 1172 | 1205 | 1238 |
| 14 | 47 | 80 | 113 | 146 | | 1107 | 1140 | 1173 | 1206 | 1239 |
| 15 | 48 | 81 | 114 | 147 | | 1108 | 1141 | 1174 | 1207 | 1240 |
| 16 | 49 | 82 | 115 | 148 | | 1109 | 1142 | 1175 | 1208 | 1241 |
| 17 | 50 | 83 | 116 | 149 | | 1110 | 1143 | 1176 | 1209 | 1242 |
| 18 | 51 | 84 | 117 | 150 | | 1111 | 1144 | 1177 | 1210 | 1243 |
| 19 | 52 | 85 | 118 | 151 | | 1112 | 1145 | 1178 | 1211 | 1244 |
| 20 | 53 | 86 | 119 | 152 | | 1113 | 1146 | 1179 | 1212 | 1245 |
| 21 | 54 | 87 | 120 | 153 | | 1114 | 1147 | 1180 | 1213 | 1246 |
| 22 | 55 | 88 | 121 | 154 | | 1115 | 1148 | 1181 | 1214 | 1247 |
| 23 | 56 | 89 | 122 | 155 | | 1116 | 1149 | 1182 | 1215 | 1248 |
| 24 | 57 | 90 | 123 | 156 | | 1117 | 1150 | 1183 | 1216 | 1249 |
| 25 | 58 | 91 | 124 | 157 | | 1118 | 1151 | 1184 | 1217 | 1250 |
| 26 | 59 | 92 | 125 | 158 | | 1119 | 1152 | 1185 | 1218 | 1251 |
| 27 | 60 | 93 | 126 | 159 | | 1120 | 1153 | 1186 | 1219 | 1252 |
| 28 | 61 | 94 | 127 | 160 | | 1121 | 1154 | 1187 | 1220 | 1253 |
| 29 | 62 | 95 | 128 | 161 | | 1122 | 1155 | 1188 | 1221 | 1254 |
| 30 | 63 | 96 | 129 | 162 | | 1123 | 1156 | 1189 | 1222 | 1255 |
| 31 | 64 | 97 | 130 | 163 | | 1124 | 1157 | 1190 | 1228 | 1256 |
| 32 | 65 | 98 | 131 | 164 | | 1125 | 1158 | 1191 | 1224 | 1257 |
| 33 | 66 | 99 | 132 | 165 | . . . . . . . . | 1126 | 1159 | 1192 | 1225 | 1258 |

ВСЕГО:

Кадров в павильоне ...............%
„ по натуре ...................%
„ натуры с подсветкой %

Кадров с макетами ...................% и т. п.

С'емочных дней ...............
Павильонных ...............
Натурных ...................
С подсветкой ...............

15) **Календарь актеров**

| № по порядку | Роль | Исполнитель роли (фамилия) | Число съемочных дней по сводке актеров в материалах стального сценария | СЪЕМОЧНЫЕ ДНИ | | | | | | | | Фактическое число съемочных дней всего было | Разница между стал. сцен. и факт. числом дней | | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | первый | второй | третий | и так далее | | | | двадцать третий | | на сколько больше | на сколько меньше | |
| 1 | Мария | Т. П. Гурецкая . . | 25 | 1/VI | 3/VI | 7/VI | 20/VI | 21/V | 23 VI | 1/VII | 1/IX | 23 | — | 2 | |

## ОГЛАВЛЕНИЕ.